







ŒUVRES

COMPLÈTES

DE VOLTAIRE.

TOME X.

ŒUVRES

COMPLÈTES

DE VOLTAIRE

AVEC

DES REMARQUES ET DES NOTES

HISTORIQUES, SCIENTIFIQUES ET LITTÉRAIRES.

COMMENTAIRES.

TOME I.

DEUXIÈME ÉDITION.

PARIS.
BAUDOUIN FRÈRES, ÉDITEURS,
RUE DE VAUGIRARD, N° 17.

M DCCC XXVI.

COMMENTAIRES

SUR

MOLIÈRE, CRÉBILLON, SHAKESPEARE ET CORNEILLE.

Les quatre ouvrages suivans, nous ayant semblé être de même nature que les *Commentaires sur Corneille;* et l'opuscule ayant pour titre : *Des divers changemens arrivés à l'art tragique*, pouvant leur servir d'introduction, nous nous sommes crus autorisés à les extraire des *Mélanges littéraires*, pour les reporter ici. (*Nouv. édit.*)

VIE DE MOLIÈRE,

AVEC

DE PETITS SOMMAIRES DE SES PIÈCES.

1739.

AVERTISSEMENT.

Cet ouvrage était destiné à être imprimé à la tête du Molière in-4°, 1734, édition de Paris. On pria un homme très connu de faire cette Vie et ces courtes analyses destinées à être placées au devant de chaque pièce. M. Rouillé, chargé alors du département de la librairie, donna la préférence à un nommé *La Serre*: c'est de quoi on a plus d'un exemple. L'ouvrage de l'infortuné rival de La Serre fut imprimé très mal à propos, puisqu'il ne convenait qu'à l'édition de Molière. On nous a dit que quelques curieux désiraient une nouvelle édition de cette bagatelle; nous la donnons, malgré la répugnance de l'auteur écrasé par La Serre.

VIE DE MOLIÈRE.

Le goût de bien des lecteurs pour les choses frivoles, et l'envie de faire un volume de ce qui ne devrait remplir que peu de pages, sont cause que l'histoire des hommes célèbres est presque toujours gâtée par des détails inutiles et des contes populaires aussi faux qu'insipides. On y ajoute souvent des critiques injustes de leurs ouvrages. C'est ce qui est arrivé dans l'édition de Racine faite à Paris en 1728. On tâchera d'éviter cet écueil dans cette courte histoire de la vie de Molière; on ne dira de sa propre personne que ce qu'on a cru vrai et digne d'être rapporté, et on ne hasardera sur ses ouvrages rien qui soit contraire aux sentimens du public éclairé.

Jean-Baptiste Poquelin naquit à Paris en 1620, dans une maison qui subsiste encore sous les piliers des halles. Son père, Jean-Baptiste Poquelin, valet de chambre tapissier chez le roi, marchand fripier, et Anne Boutet sa mère, lui donnèrent une éducation trop conforme à leur état, auquel ils le destinaient: il resta jusqu'à quatorze ans dans leur boutique, n'ayant rien appris, outre

son métier, qu'un peu à lire et à écrire. Ses parens obtinrent pour lui la survivance de leur charge chez le roi; mais son génie l'appelait ailleurs. On a remarqué que presque tous ceux qui se sont fait un nom dans les beaux arts les ont cultivés malgré leurs parens, et que la nature a toujours été en eux plus forte que l'éducation.

Poquelin avait un grand-père qui aimait la comédie, et qui le menait quelquefois à l'hôtel de Bourgogne. Le jeune homme sentit bientôt une aversion invincible pour sa profession. Son goût pour l'étude se développa; il pressa son grand-père d'obtenir qu'on le mît au collége, et il arracha enfin le consentement de son père, qui le mit dans une pension, et l'envoya externe aux jésuites, avec la répugnance d'un bourgeois qui croyait la fortune de son fils perdue s'il étudiait.

Le jeune Poquelin fit au collége les progrès qu'on devait attendre de son empressement à y entrer. Il y étudia cinq années; il y suivit le cours des classes d'Armand de Bourbon, premier prince de Conti, qui depuis fut le protecteur des lettres et de Molière.

Il y avait alors dans ce collége deux enfans qui eurent depuis beaucoup de réputation dans le monde. C'étaient Chapelle et Bernier: celui-ci connu par ses voyages aux Indes, et l'autre célèbre par quelques vers naturels et aisés, qui lui

ont fait d'autant plus de réputation qu'il ne rechercha pas celle d'auteur.

L'Huillier, homme de fortune, prenait un soin singulier de l'éducation du jeune Chapelle son fils naturel; et, pour lui donner de l'émulation, il fesait étudier avec lui le jeune Bernier, dont les parens étaient mal à leur aise. Au lieu même de donner à son fils naturel un précepteur ordinaire et pris au hasard, comme tant de pères en usent avec un fils légitime qui doit porter leur nom, il engagea le célèbre Gassendi à se charger de l'instruire.

Gassendi ayant démêlé de bonne heure le génie de Poquelin, l'associa aux études de Chapelle et de Bernier. Jamais plus illustre maître n'eut de plus dignes disciples. Il leur enseigna sa philosophie d'Épicure, qui, quoique aussi fausse que les autres, avait au moins plus de méthode et plus de vraisemblance que celle de l'école, et n'en avait pas la barbarie.

Poquelin continua de s'instruire sous Gassendi. Au sortir du collége, il reçut de ce philosophe les principes d'une morale plus utile que sa physique, et il s'écarta rarement de ces principes dans le cours de sa vie.

Son père étant devenu infirme et incapable de servir, il fut obligé d'exercer les fonctions de son emploi auprès du roi. Il suivit Louis XIII dans le voyage que ce monarque fit en Languedoc en 1641;

et, de retour à Paris, sa passion pour la comédie, qui l'avait déterminé à faire ses études, se réveilla avec force.

Le théâtre commençait à fleurir alors : cette partie des belles-lettres, si méprisée quand elle est médiocre, contribue à la gloire d'un état quand elle est perfectionnée.

Avant l'année 1625, il n'y avait point de comédiens fixes à Paris. Quelques farceurs allaient, comme en Italie, de ville en ville : ils jouaient les pièces de Hardy, de Monchrétien, ou de Balthazar Baro.

Ces auteurs leur vendaient leurs ouvrages dix écus pièce.

Pierre Corneille tira le théâtre de la barbarie et de l'avilissement, vers l'année 1630. Ses premières comédies, qui étaient aussi bonnes pour son siècle qu'elles sont mauvaises pour le nôtre, furent cause qu'une troupe de comédiens s'établit à Paris. Bientôt après, la passion du cardinal de Richelieu pour les spectacles mit le goût de la comédie à la mode, et il y avait plus de sociétés particulières qui représentaient alors que nous n'en voyons aujourd'hui.

Poquelin s'associa avec quelques jeunes gens qui avaient du talent pour la déclamation; ils jouaient au faubourg Saint-Germain et au quartier Saint-Paul. Cette société éclipsa bientôt toutes

les autres; on l'appela l'*Illustre théâtre*. On voit par une tragédie de ce temps-là, intitulée *Artaxerce*, d'un nommé *Magnon*, et imprimée en 1645, qu'elle fut représentée sur l'Illustre théâtre.

Ce fut alors que Poquelin, sentant son génie, se résolut de s'y livrer tout entier, d'être à la fois comédien et auteur, et de tirer de ses talens de l'utilité et de la gloire.

On sait que chez les Athéniens les auteurs jouaient souvent dans leurs pièces, et qu'ils n'étaient point déshonorés pour parler avec grace en public devant leurs concitoyens. Il fut plus encouragé par cette idée que retenu par les préjugés de son siècle. Il prit le nom de Molière, et il ne fit en changeant de nom que suivre l'exemple des comédiens d'Italie et de ceux de l'hôtel de Bourgogne. L'un, dont le nom de famille était Le Grand, s'appelait *Belleville* dans la tragédie, et *Turlupin* dans la farce, d'où vient le mot de *turlupinade*. Hugues Guéret était connu dans les pièces sérieuses sous le nom de *Fléchelles*; dans la farce, il jouait toujours un certain rôle qu'on appelait *Gautier-Garguille*: de même, Arlequin et Scaramouche n'étaient connus que sous ce nom de théâtre. Il y avait déja eu un comédien appelé *Molière*, auteur de la tragédie de *Polyxène* *.

* Un autre Molière (François), sieur d'Essertines, publia en 1620 un roman en un vol. in-8°, intitulé *la Semaine amoureuse*.

Le nouveau Molière fut ignoré pendant tout le temps que durèrent les guerres civiles en France; il employa ces années à cultiver son talent et à préparer quelques pièces. Il avait fait un recueil de scènes italiennes, dont il fesait de petites comédies pour les provinces. Ces premiers essais, très informes, tenaient plus du mauvais théâtre italien, où il les avait pris, que de son génie, qui n'avait pas eu encore l'occasion de se développer tout entier. Le génie s'étend et se resserre par tout ce qui nous environne. Il fit donc pour la province *le Docteur amoureux*, *les trois Docteurs rivaux*, *le Maître d'école;* ouvrages dont il ne reste que le titre. Quelques curieux ont conservé deux pièces de Molière dans ce genre : l'une est *le Médecin volant*, et l'autre, *la Jalousie de Barbouille*. Elles sont en prose et écrites en entier. Il y a quelques phrases et quelques incidens de la première qui nous sont conservés dans *le Médecin malgré lui;* et on trouve dans *la Jalousie de Barbouille* un canevas, quoique informe, du troisième acte de *George Dandin*.

La première pièce régulière en cinq actes qu'il composa fut *l'Étourdi*. Il représenta cette comédie à Lyon en 1653. Il y avait dans cette ville une troupe de comédiens de campagne, qui fut abandonnée dès que celle de Molière parut.

Quelques acteurs de cette ancienne troupe se joignirent à Molière, et il partit de Lyon pour les

états de Languedoc avec une troupe assez complète, composée principalement de deux frères nommés *Gros-René*, de *Duparc*, d'un pâtissier* de la rue Saint-Honoré, de la *Duparc*, de la *Béjard* et de la *Debrie*.

Le prince de Conti, qui tenait les états de Languedoc à Béziers, se souvint de Molière, qu'il avait vu au collége; il lui donna une protection distinguée. Molière joua devant lui *l'Étourdi*, *le Dépit amoureux*, et *les Précieuses ridicules*.

Cette petite pièce des *Précieuses*, faite en province, prouve assez que son auteur n'avait eu en vue que les ridicules des provinciales; mais il se trouva depuis que l'ouvrage pouvait corriger et la cour et la ville.

Molière avait alors trente-quatre ans; c'est l'âge où Corneille fit le *Cid*. Il est bien difficile de réussir avant cet âge dans le genre dramatique, qui exige la connaissance du monde et du cœur humain.

On prétend que le prince de Conti voulut alors faire Molière son secrétaire, et qu'heureusement pour la gloire du théâtre français Molière eut le courage de préférer son talent à un poste honorable. Si ce fait est vrai, il fait également honneur au prince et au comédien.

Après avoir couru quelque temps toutes les pro-

* Peut-être faut-il lire : *de Duparc*, FILS *d'un pâtissier, etc.*

vinces, et avoir joué à Grenoble, à Lyon, à Rouen, il vint enfin à Paris en 1658. Le prince de Conti lui donna accès auprès de Monsieur, frère unique du roi Louis XIV; Monsieur le présenta au roi et à la reine-mère. Sa troupe et lui représentèrent la même année, devant leurs majestés, la tragédie de *Nicomède*, sur un théâtre élevé par ordre du roi dans la salle des Gardes du vieux Louvre.

Il y avait depuis quelque temps des comédiens établis à l'hôtel de Bourgogne. Ces comédiens assistèrent au début de la nouvelle troupe. Molière, après la représentation de *Nicomède*, s'avança sur le bord du théâtre, et prit la liberté de faire au roi un discours par lequel il remerciait sa majesté de son indulgence, et louait adroitement les comédiens de l'hôtel de Bourgogne, dont il devait craindre la jalousie; il finit en demandant la permission de donner une pièce d'un acte qu'il avait jouée en province.

La mode de représenter ces petites farces après de grandes pièces était perdue à l'hôtel de Bourgogne. Le roi agréa l'offre de Molière, et l'on joua dans l'instant *le Docteur amoureux*. Depuis ce temps, l'usage a toujours continué de donner de ces pièces d'un acte ou de trois après les pièces de cinq.

On permit à la troupe de Molière de s'établir à Paris; ils s'y fixèrent, et partagèrent le théâtre du

Petit-Bourbon avec les comédiens italiens, qui en étaient en possession depuis quelques années.

La troupe de Molière jouait sur ce théâtre les mardis, les jeudis et les samedis; et les Italiens, les autres jours.

La troupe de l'hôtel de Bourgogne ne jouait aussi que trois fois la semaine, excepté lorsqu'il y avait des pièces nouvelles.

Dès lors la troupe de Molière prit le titre de *la Troupe de Monsieur*, qui était son protecteur. Deux ans après, en 1660, il leur accorda la salle du Palais-Royal. Le cardinal de Richelieu l'avait fait bâtir pour la représentation de *Mirame*, tragédie dans laquelle ce ministre avait composé plus de cinq cents vers. Cette salle est aussi mal construite que la pièce pour laquelle elle fut bâtie, et je suis obligé de remarquer à cette occasion que nous n'avons aujourd'hui aucun théâtre supportable: c'est une barbarie gothique que les Italiens nous reprochent avec raison. Les bonnes pièces sont en France, et les belles salles en Italie.

La troupe de Molière eut la jouissance de cette salle jusqu'à la mort de son chef. Elle fut alors accordée à ceux qui eurent le privilége de l'opéra, quoique ce vaisseau soit moins propre encore pour le chant que pour la déclamation.

Depuis l'an 1658 jusqu'à 1673, c'est-à-dire en quinze années de temps, il donna toutes ses pièces,

qui sont au nombre de trente. Il voulut jouer dans le tragique; mais il n'y réussit pas : il avait une volubilité dans la voix et une espèce de hoquet qui ne pouvaient convenir au genre sérieux, mais qui rendaient son jeu comique plus plaisant. La femme * d'un des meilleurs comédiens que nous ayons eus a donné ce portrait-ci de Molière:

« Il n'était ni trop gras ni trop maigre; il avait « la taille plus grande que petite, le port noble, « la jambe belle; il marchait gravement; avait l'air « très sérieux, le nez gros, la bouche grande, les « lèvres épaisses, le teint brun, les sourcils noirs et « forts; et les divers mouvemens qu'il leur don- « nait lui rendaient la physionomie extrêmement « comique. A l'égard de son caractère, il était « doux, complaisant, généreux. Il aimait fort à « haranguer, et quand il lisait ses pièces aux co- « médiens, il voulait qu'ils y amenassent leurs en- « fans, pour tirer des conjectures de leurs mouve- « mens naturels. »

Molière se fit dans Paris un très grand nombre de partisans et presque autant d'ennemis. Il accoutuma le public, en lui fesant connaître la bonne comédie, à le juger lui-même très sévèrement. Les mêmes spectateurs qui applaudissaient aux pièces médiocres des autres auteurs relevaient les moin-

* Mademoiselle Ducroisi, fille du comédien Ducroisi, et femme de Paul Poisson, comédien, fils de Raimond Poisson.

dres défauts de Molière avec aigreur. Les hommes jugent de nous par l'attente qu'ils en ont conçue; et le moindre défaut d'un auteur célèbre, joint avec les malignités du public, suffit pour faire tomber un bon ouvrage. Voilà pourquoi *Britannicus* et *les Plaideurs* de M. Racine furent si mal reçus; voilà pourquoi *l'Avare*, *le Misanthrope*, *les Femmes savantes*, *l'École des Femmes*, n'eurent d'abord aucun succès.

Louis XIV, qui avait un goût naturel et l'esprit très juste, sans l'avoir cultivé, ramena souvent, par son approbation, la cour et la ville aux pièces de Molière. Il eût été plus honorable pour la nation de n'avoir pas besoin des décisions de son prince pour bien juger. Molière eut des ennemis cruels, surtout les mauvais auteurs du temps, leurs protecteurs et leurs cabales : ils suscitèrent contre lui les dévots; on lui imputa des livres scandaleux; on l'accusa d'avoir joué des hommes puissans, tandis qu'il n'avait joué que les vices en général; et il eût succombé sous ces accusations, si ce même roi, qui encouragea et qui soutint Racine et Despréaux, n'eût pas aussi protégé Molière.

Il n'eut à la vérité qu'une pension de mille livres, et sa troupe n'en eut qu'une de sept. La fortune qu'il fit par le succès de ses ouvrages le mit en état de n'avoir rien de plus à souhaiter; ce qu'il retirait du théâtre avec ce qu'il avait placé allait

à trente mille livres de rente, somme, qui, en ce temps-là, fesait presque le double de la valeur réelle de pareille somme d'aujourd'hui.

Le crédit qu'il avait auprès du roi paraît assez par le canonicat qu'il obtint pour le fils de son médecin. Ce médecin s'appelait *Mauvilain*. Tout le monde sait qu'étant un jour au dîner du roi : *Vous avez un médecin*, dit le roi à Molière, *que vous fait-il?* « Sire, répondit Molière, nous cau- « sons ensemble, il m'ordonne des remèdes, je « ne les fais point, et je guéris. »

Il fesait de son bien un usage noble et sage; il recevait chez lui des hommes de la meilleure compagnie, les Chapelle, les Jonsac, les Desbarreaux, etc., qui joignaient la volupté et la philosophie. Il avait une maison de campagne à Auteuil, où il se délassait souvent avec eux des fatigues de sa profession, qui sont bien plus grandes qu'on ne pense. Le maréchal de Vivonne, connu par son esprit et par son amitié pour Despréaux, allait souvent chez Molière, et vivait avec lui comme Lélius avec Térence. Le grand Condé exigeait de lui qu'il le vînt voir souvent, et disait qu'il trouvait toujours à apprendre dans sa conversation.

Molière employait une partie de son revenu en libéralités, qui allaient beaucoup plus loin que ce qu'on appelle dans d'autres hommes *des charités*. Il encourageait souvent par des présens considé-

rables de jeunes auteurs qui marquaient du talent: c'est peut-être à Molière que la France doit Racine. Il engagea le jeune Racine, qui sortait de Port-Royal, à travailler pour le théâtre dès l'âge de dix-neuf ans. Il lui fit composer la tragédie de *Théagène et Chariclée;* et quoique cette pièce fût trop faible pour être jouée, il fit présent au jeune auteur de cent louis, et lui donna le plan des *Frères ennemis.*

Il n'est peut-être pas inutile de dire qu'environ dans le même temps, c'est-à-dire en 1661, Racine ayant fait une ode sur le mariage de Louis XIV, M. Colbert lui envoya cent louis au nom du roi.

Il est très triste pour l'honneur des lettres que Molière et Racine aient été brouillés depuis; de si grands génies, dont l'un avait été le bienfaiteur de l'autre, devaient être toujours amis.

Il éleva et il forma un autre homme qui, par la supériorité de ses talens et par les dons singuliers qu'il avait reçus de la nature, mérite d'être connu de la postérité. C'était le comédien Baron, qui a été unique dans la tragédie et dans la comédie. Molière en prit soin comme de son propre fils.

Un jour, Baron vint lui annoncer qu'un comédien de campagne, que la pauvreté empêchait de se présenter, lui demandait quelques légers se-

cours pour aller joindre sa troupe. Molière ayant su que c'était un nommé *Mondorge*, qui avait été son camarade, demanda à Baron combien il croyait qu'il fallait lui donner. Celui-ci répondit au hasard : « Quatre pistoles. — Donnez-lui quatre « pistoles pour moi, lui dit Molière; en voilà vingt « qu'il faut que vous lui donniez pour vous, » et il joignit à ce présent celui d'un habit magnifique. Ce sont de petits faits; mais ils peignent le caractère.

Un autre trait mérite plus d'être rapporté. Il venait de donner l'aumône à un pauvre : un instant après le pauvre court après lui, et lui dit : « Mon-« sieur, vous n'aviez peut-être pas dessein de me « donner un louis d'or, je viens vous le rendre. « Tiens, mon ami, dit Molière, en voilà un autre; » et il s'écria : « Où la vertu va-t-elle se nicher! » Exclamation qui peut faire voir qu'il réfléchissait sur tout ce qui se présentait à lui, et qu'il étudiait partout la nature en homme qui la voulait peindre.

Molière, heureux par ses succès et par ses protecteurs, par ses amis et par sa fortune, ne le fut pas dans sa maison. Il avait épousé en 1661 une jeune fille née de la Béjard et d'un gentilhomme nommé *Modène*. On disait que Molière en était le père : le soin avec lequel on avait répandu cette calomnie fit que plusieurs personnes prirent ce-

lui de la réfuter. On prouva que Moliere n'avait connu la mère qu'après la naissance de cette fille. La disproportion d'âge, et les dangers auxquels une comédienne jeune et belle est exposée, rendirent ce mariage malheureux; et Molière, tout philosophe qu'il était d'ailleurs, essuya dans son domestique les dégoûts, les amertumes et quelquefois les ridicules qu'il avait si souvent joués sur le théâtre : tant il est vrai que les hommes qui sont au dessus des autres par les talens s'en rapprochent presque toujours par les faiblesses! car pourquoi les talens nous mettraient-ils au dessus de l'humanité?

La dernière pièce qu'il composa fut *le Malade imaginaire.* Il y avait quelque temps que sa poitrine était attaquée, et qu'il crachait quelquefois du sang. Le jour de la troisième représentation il se sentit plus incommodé qu'auparavant : on lui conseilla de ne point jouer; mais il voulut faire un effort sur lui-même, et cet effort lui coûta la vie.

Il lui prit une convulsion en prononçant *juro*, dans le divertissement de la réception du malade imaginaire. On le rapporta mourant chez lui, rue de Richelieu. Il fut assisté quelques momens par deux de ces sœurs religieuses qui viennent quêter à Paris pendant le carême, et qu'il logeait chez lui. Il mourut entre leurs bras, étouffé par le sang

qui lui sortait par la bouche, le 17 février 1673, âgé de cinquante-trois ans. Il ne laissa qu'une fille qui avait beaucoup d'esprit. Sa veuve épousa un comédien nommé *Guérin*.

Le malheur qu'il avait eu de ne pouvoir mourir avec les secours de la religion, et la prévention contre la comédie, déterminèrent Harlai de Chanvalon, archevêque de Paris, si connu par ses intrigues galantes, à refuser la sépulture à Molière. Le roi le regrettait; et ce monarque, dont il avait été le domestique et le pensionnaire, eut la bonté de prier l'archevêque de Paris de le faire inhumer dans une église. Le curé de Saint-Eustache, sa paroisse, ne voulut pas s'en charger. La populace, qui ne connaissait dans Molière que le comédien, et qui ignorait qu'il avait été un excellent auteur, un philosophe, un grand homme en son genre, s'attroupa en foule à la porte de sa maison le jour du convoi : sa veuve fut obligée de jeter de l'argent par les fenêtres; et ces misérables qui auraient, sans savoir pourquoi, troublé l'enterrement, accompagnèrent le corps avec respect.

La difficulté qu'on fit de lui donner la sépulture, et les injustices qu'il avait essuyées pendant sa vie, engagèrent le fameux père Bouhours à composer cette espèce d'épitaphe, qui, de toutes celles qu'on fit pour Molière, est la seule qui mérite d'être rapportée, et la seule qui ne soit pas

dans cette fausse et mauvaise histoire qu'on a mise jusqu'ici au devant de ses ouvrages :

Tu réformas et la ville et la cour ;
Mais quelle en fut la récompense!
Les Français rougiront un jour
De leur peu de reconnaissance.
Il leur fallut un comédien
Qui mît à les polir sa gloire et son étude ;
Mais, Molière, à ta gloire il ne manquerait rien,
Si parmi les défauts que tu peignis si bien,
Tu les avais repris de leur ingratitude.

Non seulement j'ai omis dans cette *Vie de Molière* les contes populaires touchant Chapelle et ses amis; mais je suis obligé de dire que ces contes, adoptés par Grimarest, sont très faux. Le feu duc de Sulli, le dernier prince de Vendôme, l'abbé de Chaulieu, qui avaient beaucoup vécu avec Chapelle, m'ont assuré que toutes ces historiettes ne méritaient aucune créance.

Un petit écrit de M. L. F. Beffara, publié au commencement de l'année 1821, et qui paraît être le résultat de soigneuses recherches, a rectifié ou même fait connaître plusieurs faits relatifs à Molière. Il a semblé indispensable d'en donner ici une indication succincte.

1° L'acte de naissance de Molière, Jean-Baptiste Poquelin, est du 15 janvier 1622, ce qui prouve que mal à propos on l'a fait naître, les uns en 1620, d'autres en 1621.

2° Cet acte de naissance, ainsi que l'acte de mariage de ses père et mère, du 27 avril 1621, et le sien propre, du 20 février 1662, prouvent aussi que la mère de Molière, épouse de Jean Poquelin, se nommait *Marie Cressé*, et non pas Anne Boutet ou Boudet.

3° Ce nom Boudet (André) est celui de son beau-frère, marchand tapissier, qui épousa, le 15 janvier 1651, Marie-Magdeleine Poquelin, sœur de Molière, et fille des mêmes père et mère.

4° On a désigné la maison rue de la Tonnellerie, sous les piliers des halles, aujourd'hui n° 3, comme étant celle où naquit Molière. Le 28 janvier 1799 (9 pluviose an VII), on plaça sur la façade de cette maison le buste de Molière et une inscription portant : *Jean-Baptiste Poquelin de Molière est né dans cette maison en* 1620. Entre le buste et l'inscription on a depuis ajouté : *Castigat ridendo mores.*

Cette tradition depuis long-temps établie se trouve détruite par les actes de naissance de Molière, ceux de ses trois frères, et de sa sœur Marie, sur lesquels la demeure de Jean Poquelin, leur père, marchand tapissier, est toujours indiquée rue Saint-Honoré. Il est possible que la maison par lui habitée ait été celle qui, au coin des deux rues, a quatre croisées sur la rue Saint-Honoré, et une seule, en retour, sur la rue de la Tonnellerie; ce qui justifierait la tradition de la naissance de Molière dans cette rue, mais non pas dans la maison où l'inscription a été placée.

5° Les ennemis de Molière ont prétendu qu'épousant Armande Béjard, connue pour être la fille naturelle de Raymond, seigneur de Modène, et de Magdeleine Béjard, il avait épousé sa propre fille. Pour démontrer l'absurdité de cette calomnie, il avait suffi de la supputation de l'âge de Molière, qui n'avait que seize ans lorsque, des liaisons de ce Raymond avec Magdeleine Béjard, était née, à Paris, une fille (Françoise) baptisée le 11 juillet 1638, sept ans avant que Magdeleine s'engageât dans la troupe de Molière; mais la fausseté de l'imputation est matériellement prouvée par l'acte de mariage de Molière, du 20 février 1662, constatant qu'Armande-Grésinde (Claire-Élizabeth) Béjard est fille de Joseph Béjard et de Marie Hervé, sa femme; sur le même acte est la signature de Magdeleine, qui y est qualifiée *sœur de la mariée.* Voici donc bien prouvé que cette Magdeleine, qui resta dans la troupe de Molière depuis 1645 jusqu'à sa mort, arrivée le 17 février 1672, un an jour pour jour avant celle de Molière, était sa belle-sœur, et non la mère de sa femme.

Par le même écrit de M. Beffara, on apprend que Louis XIV et la duchesse d'Orléans firent à Molière l'honneur d'être parrain et marraine de son premier enfant; fait jusqu'à ce jour ignoré, et re-

marquable en ce qu'il est une nouvelle preuve de la protection que le monarque accordait aux arts et aux lettres.

Les actes de mariage, naissance, et décès des divers individus de la famille de Molière portent tantôt *Pouguelin*, tantôt *Poeguelin*, *Poguelin*, *Poquelin*, *Pocquelin*, et même *Poclin* et *Pauquelin*. R.

L'ÉTOURDI, OU LES CONTRE-TEMPS,

Comédie en vers et en cinq actes, jouée d'abord à Lyon, en 1653, et à Paris, au mois de décembre 1658, sur le théâtre du Petit-Bourbon.

Cette pièce est la première comédie que Molière ait donnée à Paris : elle est composée de plusieurs petites intrigues assez indépendantes les unes des autres ; c'était le goût du théâtre italien et espagnol, qui s'était introduit à Paris. Les comédies n'étaient alors que des tissus d'aventures singulières, où l'on n'avait guère songé à peindre les mœurs. Le théâtre n'était point, comme il le doit être, la représentation de la vie humaine. La coutume humiliante pour l'humanité que les hommes puissans avaient pour lors de tenir des fous auprès d'eux avait infecté le théâtre ; on n'y voyait que de vils bouffons qui étaient les modèles de nos *Jodélets ;* et on ne représentait que le ridicule de ces misérables, au lieu de jouer celui de leurs maîtres. La bonne comédie ne pouvait être connue en France, puisque la société et la galanterie, seules sources du bon comique, ne fesaient que d'y naître. Ce loisir, dans lequel les hommes rendus

à eux-mêmes se livrent à leur caractère et à leur ridicule, est le seul temps propre pour la comédie, car c'est le seul où ceux qui ont le talent de peindre les hommes aient l'occasion de les bien voir, et le seul pendant lequel les spectacles puissent être fréquentés assidument. Aussi ce ne fut qu'après avoir bien vu la cour et Paris, et bien connu les hommes, que Molière les représenta avec des couleurs si vraies et si durables.

Les connaisseurs ont dit que *l'Étourdi* devrait seulement être intitulé *les Contre-Temps*. Lélie, en rendant une bourse qu'il a trouvée, en secourant un homme qu'on attaque, fait des actions de générosité plutôt que d'étourderie. Son valet paraît plus étourdi que lui, puisqu'il n'a presque jamais l'attention de l'avertir de ce qu'il veut faire. Le dénoûment, qui a trop souvent été l'écueil de Molière, n'est pas meilleur ici que dans ses autres pièces: cette faute est plus inexcusable dans une pièce d'intrigue que dans une comédie de caractère.

On est obligé de dire (et c'est principalement aux étrangers qu'on le dit) que le style de cette pièce est faible et négligé, et que surtout il y a beaucoup de fautes contre la langue. Non seulement il se trouve dans les ouvrages de cet admirable auteur des vices de construction, mais aussi plusieurs mots impropres et surannés. Trois des plus grands auteurs du siècle de Louis XIV, Mo-

lière, La Fontaine et Corneille, ne doivent être lus qu'avec précaution par rapport au langage. Il faut que ceux qui apprennent notre langue dans les écrits des auteurs célèbres y discernent ces petites fautes, et qu'ils ne les prennent pas pour des autorités.

Au reste *l'Étourdi* eut plus de succès que *le Misanthrope*, *l'Avare* et *les Femmes savantes* n'en eurent depuis. C'est qu'avant *l'Étourdi* on ne connaissait pas mieux, et que la réputation de Molière ne fesait pas encore d'ombrage. Il n'y avait alors de bonne comédie au théâtre français que *le Menteur*.

LE DÉPIT AMOUREUX,

Comédie en vers et en cinq actes, représentée au théâtre du Petit-Bourbon en 1658.

Le Dépit amoureux fut joué à Paris immédiatement après *l'Étourdi*. C'est encore une pièce d'intrigue, mais d'un autre genre que la précédente. Il n'y a qu'un seul nœud dans *le Dépit amoureux*. Il est vrai qu'on a trouvé le déguisement d'une fille en garçon peu vraisemblable. Cette intrigue a le défaut d'un roman, sans en avoir l'intérêt; et le cinquième acte, employé à débrouiller ce roman, n'a paru ni vif ni comique. On a admiré dans *le Dépit amoureux* la scène de la brouillerie et du raccommodement d'Éraste et de Lucile. Le succès est toujours assuré, soit en tragique, soit en co-

mique, à ces sortes de scènes qui représentent la passion la plus chère aux hommes dans la circonstance la plus vive. La petite ode d'Horace,

« Donec gratus eram tibi, »
Od. IX, lib. III.

a été regardée comme le modèle de ces scènes qui sont enfin devenues des lieux communs.

LES PRÉCIEUSES RIDICULES.

Comédie en un acte et en prose, jouée d'abord en province, et représentée pour la première fois à Paris, sur le théâtre du Petit-Bourbon, au mois de novembre 1659.

Lorsque Molière donna cette comédie, la fureur du bel esprit était plus que jamais à la mode. Voiture avait été le premier en France qui avait écrit avec cette galanterie ingénieuse dans laquelle il est si difficile d'éviter la fadeur et l'affectation. Ses ouvrages, où il se trouve quelques vraies beautés avec trop de faux brillants, étaient les seuls modèles; et presque tous ceux qui se piquaient d'esprit n'imitaient que ses défauts. Les romans de mademoiselle Scudéri avaient achevé de gâter le goût : il régnait dans la plupart des conversations un mélange de galanterie guindée, de sentimens romanesques, et d'expressions bizarres, qui composaient un jargon nouveau, inintelligible et admiré. Les provinces, qui outrent toutes les mo-

des, avaient encore renchéri sur ce ridicule : les femmes qui se piquaient de cette espèce de bel esprit s'appelaient *précieuses*. Ce nom, si décrié depuis par la pièce de Molière, était alors honorable ; et Molière même dit dans sa préface qu'il a beaucoup de respect pour *les véritables précieuses*, et qu'il n'a voulu jouer que les fausses.

Cette petite pièce, faite d'abord pour la province, fut applaudie à Paris, et jouée quatre mois de suite. La troupe de Molière fit doubler pour la première fois le prix ordinaire, qui n'était alors que de dix sous au parterre.

Dès la première représentation, Ménage, homme célèbre dans ce temps-là, dit au fameux Chapelain : « Nous adorions vous et moi toutes les sottises « qui viennent d'être si bien critiquées ; croyez-« moi, il nous faudra brûler ce que nous avons « adoré. » Du moins c'est ce que l'on trouve dans le *Ménagiana ;* et il est assez vraisemblable que Chapelain, homme alors très estimé, et cependant le plus mauvais poëte qui ait jamais été, parlait lui-même le jargon des *Précieuses ridicules* chez madame de Longueville, qui présidait, à ce que dit le cardinal de Retz, à ces combats spirituels dans lesquels on était parvenu à ne se point entendre.

La pièce est sans intrigue et toute de caractère. Il y a très peu de défauts contre la langue, parce que, lorsqu'on écrit en prose, on est bien plus

maître de son style; et parce que Molière, ayant à critiquer le langage des beaux esprits du temps, châtia le sien davantage. Le grand succès de ce petit ouvrage lui attira des critiques que *l'Étourdi* et *le Dépit amoureux* n'avaient pas essuyées. Un certain Antoine Bodeau fit *les véritables Précieuses*: on parodia la pièce de Molière; mais toutes ces critiques et ces parodies sont tombées dans l'oubli qu'elles méritaient.

On sait qu'à une représentation des *Précieuses ridicules* un vieillard s'écria du milieu du parterre : « Courage, Molière ! voilà la bonne comédie. » On eut honte de ce style affecté, contre lequel Molière et Despréaux se sont toujours élevés. On commença à ne plus estimer que le naturel, et c'est peut-être l'époque du bon goût en France.

L'envie de se distinguer a ramené depuis le style des *Précieuses* : on le retrouve encore dans plusieurs livres modernes. L'un *, en traitant sérieusement de nos lois, appelle un exploit *un compliment timbré*. L'autre **, écrivant à une maîtresse en l'air, lui dit : Votre nom est écrit en grosses « lettres sur mon cœur... Je veux vous faire peindre « en Iroquoise, mangeant une demi-douzaine de « cœurs par amusement. » Un troisième *** appelle un cadran au soleil *un greffier solaire*; une grosse rave, *un phénomène potager*. Ce style a reparu sur

* Tourreil. — ** Fontenelle. — *** La Motte.

le théâtre même où Molière l'avait si bien tourné en ridicule; mais la nation entière a marqué son bon goût en méprisant cette affectation dans des auteurs que d'ailleurs elle estimait.

LE COCU IMAGINAIRE,

Comédie en un acte et en vers, représentée à Paris, le 28 mai 1660.

Le Cocu imaginaire fut joué quarante fois de suite, quoique dans l'été, et pendant que le mariage du roi retenait toute la cour hors de Paris. C'est une pièce en un acte, où il entre un peu de caractère, et dont l'intrigue est comique par elle-même. On voit que Molière perfectionna sa manière d'écrire par son séjour à Paris. Le style du *Cocu imaginaire* l'emporte beaucoup sur celui de ses premières pièces en vers : on y trouve bien moins de fautes de langage. Il est vrai qu'il y a quelques grossièretés :

La bière est un séjour par trop mélancolique,
Et trop mal sain pour ceux qui craignent la colique.

Il y a des expressions qui ont vieilli. Il y a aussi des termes que la politesse a bannis aujourd'hui du théâtre, comme *carogne, cocu, etc.*

Le dénoûment que fait Villebrequin est un des moins bien ménagés et des moins heureux de Molière. Cette pièce eut le sort des bons ouvrages,

qui ont et de mauvais censeurs et de mauvais copistes. Un nommé *Doneau* fit jouer à l'hôtel de Bourgogne *la Cocue imaginaire**, à la fin de 1661.

DON GARCIE DE NAVARRE, OU LE PRINCE JALOUX,

Comédie héroïque en vers et en cinq actes, représentée pour la première fois le 4 février 1661.

Molière joua le rôle de don Garcie, et ce fut par cette pièce qu'il apprit qu'il n'avait point de talent pour le sérieux, comme acteur. La pièce et le jeu de Molière furent très mal reçus. Cette pièce, imitée de l'espagnol, n'a jamais été rejouée depuis sa chute. La réputation naissante de Molière souffrit beaucoup de cette disgrace, et ses ennemis triomphèrent quelque temps. *Don Garcie* ne fut imprimé qu'après la mort de l'auteur.

L'ÉCOLE DES MARIS,

Comédie en vers et en trois actes, représentée à Paris le 24 juin 1661.

Il y a grande apparence que Molière avait au moins les canevas de ces premières pièces déja préparés, puisqu'elles se succédèrent en si peu de temps.

* Ou *les Amours d'Alcippe et de Céphise*, par François Doneau, qu'il ne faut pas confondre avec Jean Doneau, sieur de Visé, auteur du *Mercure galant*, et de dix a douze pièces dramatiques.

L'École des maris affermit pour jamais la réputation de Molière: c'est une pièce de caractère et d'intrigue. Quand il n'aurait fait que ce seul ouvrage, il eût pu passer pour un excellent auteur comique.

On a dit que *l'École des maris* était une copie des *Adelphes* de Térence: si cela était, Molière eût plus mérité l'éloge d'avoir fait passer en France le bon goût de l'ancienne Rome, que le reproche d'avoir dérobé sa pièce. Mais *les Adelphes* ont fourni tout au plus l'idée de *l'École des maris*. Il y a dans *les Adelphes* deux vieillards de différente humeur, qui donnent chacun une éducation différente aux enfans qu'ils élèvent; il y a de même dans *l'École des maris* deux tuteurs, dont l'un est sévère et l'autre indulgent: voilà toute la ressemblance. Il n'y a presque point d'intrigue dans *les Adelphes*; celle de *l'École des maris* est fine, intéressante et comique. Une des femmes de la pièce de Térence, qui devrait faire le personnage le plus intéressant, ne paraît sur le théâtre que pour accoucher. L'Isabelle de Molière occupe presque toujours la scène avec esprit et avec grace, et mêle quelquefois de la bienséance, même dans les tours qu'elle joue à son tuteur. Le dénoûment des *Adelphes* n'a nulle vraisemblance: il n'est point dans la nature qu'un vieillard qui a été soixante ans chagrin, sévère et avare, devienne tout à coup gai, complaisant et

libéral. Le dénoûment de *l'École des maris* est le meilleur de toutes les pièces de Molière. Il est vraisemblable, naturel, tiré du fond de l'intrigue; et, ce qui vaut bien autant, il est extrêmement comique. Le style de Térence est pur, sentencieux, mais un peu froid, comme César, qui excellait en tout, le lui a reproché. Celui de Molière, dans cette pièce, est plus châtié que dans les autres. L'auteur français égale presque la pureté de la diction de Térence, et le passe de bien loin dans l'intrigue, dans le caractère, dans le dénoûment, dans la plaisanterie.

LES FACHEUX,

Comédie en vers et en trois actes, représentée à Vaux, devant le roi, au mois d'août; et à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 4 novembre de la même année 1661.

Nicolas Fouquet, dernier surintendant des finances, engagea Molière à composer cette comédie pour la fameuse fête qu'il donna au roi et à la reine-mère dans sa maison de Vaux, aujourd'hui appelée *Villars*. Molière n'eut que quinze jours pour se préparer. Il avait déja quelques scènes détachées toutes prêtes; il y en ajouta de nouvelles, et en composa cette comédie, qui fut, comme il le dit dans la préface, faite et représentée en moins de quinze jours. Il n'est pas vrai,

comme le prétend Grimarest, auteur d'une *Vie de Molière*, que le roi lui eût alors fourni lui-même le caractère du chasseur. Molière n'avait point encore auprès du roi un accès assez libre : de plus, ce n'était pas ce prince qui donnait la fête, c'était Fouquet, et il fallait ménager au roi le plaisir de la surprise.

Cette pièce fit au roi un plaisir extrême, quoique les ballets des intermèdes fussent mal inventés et mal exécutés. Paul Pélisson, homme célèbre dans les lettres, composa le prologue en vers à la louange du roi. Ce prologue fut très applaudi de toute la cour, et plut beaucoup à Louis XIV. Mais celui qui donna la fête, et l'auteur du prologue, furent tous deux mis en prison peu de temps après; on les voulait même arrêter au milieu de la fête : triste exemple de l'instabilité des fortunes de cour.

Les Fâcheux ne sont pas le premier ouvrage en scènes absolument détachées qu'on ait vu sur notre théâtre. *Les Visionnaires* de Desmarêts étaient dans ce goût, et avaient eu un succès si prodigieux que tous les beaux esprits du temps de Desmarêts l'appelaient l'*inimitable comédie*. Le goût du public s'est tellement perfectionné depuis, que cette comédie ne paraît aujourd'hui inimitable que par son extrême impertinence. Sa vieille réputation fit que les comédiens osèrent la jouer en 1719;

mais ils ne purent jamais l'achever. Il ne faut pas craindre que *les Fâcheux* tombent dans le même décri. On ignorait le théâtre du temps de Desmarêts; les auteurs étaient outrés en tout, parce qu'ils ne connaissaient point la nature; ils peignaient au hasard des caractères chimériques; le faux, le bas, le gigantesque, dominaient partout: Molière fut le premier qui fit sentir le vrai, et par conséquent le beau. Cette pièce le fit connaître plus particulièrement de la cour et du roi; et lorsque, quelque temps après, Molière donna cette pièce à Saint-Germain, le roi lui ordonna d'y ajouter la scène du chasseur. On prétend que ce chasseur était le comte de Soyecourt. Molière, qui n'entendait rien au jargon de la chasse, pria le comte de Soyecourt lui-même de lui indiquer les termes dont il devait se servir.

L'ÉCOLE DES FEMMES,

Comédie en vers et en cinq actes, représentée à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 26 décembre 1662.

Le théâtre de Molière, qui avait donné naissance à la bonne comédie, fut abandonné la moitié de l'année 1661, et toute l'année 1662, pour certaines farces moitié italiennes, moitié françaises, qui furent alors accréditées par le retour d'un fameux pantomime italien, connu sous le

nom de *Scaramouche*. Les mêmes spectateurs qui applaudissaient sans réserve à ces farces monstrueuses se rendirent difficiles pour *l'École des Femmes*, pièce d'un genre tout nouveau, laquelle, quoique tout en récits, est ménagée avec tant d'art que tout paraît être en action.

Elle fut très suivie et très critiquée, comme le dit la *Gazette de Loret* :

> Pièce qu'en plusieurs lieux on fronde,
> Mais où pourtant va tant de monde,
> Que jamais sujet important
> Pour le voir n'en attira tant.

Elle passe pour être inférieure en tout à *l'École des Maris*, et surtout dans le dénoûment, qui est aussi *postiche* dans *l'École des Femmes* qu'il est bien amené dans *l'École des Maris*. On se révolta généralement contre quelques expressions qui paraissent indignes de Molière; on désapprouva *le corbillon*, *la tarte à la crême*, *les enfans faits par l'oreille*. Mais aussi les connaisseurs admirèrent avec quelle adresse Molière avait su attacher et plaire pendant cinq actes, par la seule confidence d'Horace au vieillard, et par de simples récits. Il semblait qu'un sujet ainsi traité ne dût fournir qu'un acte; mais c'est le caractère du vrai génie de répandre sa fécondité sur un sujet stérile, et de varier ce qui semble uniforme. On peut dire en passant que c'est là le grand art des tragédies de l'admirable Racine.

LA CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES,

Petite pièce en un acte et en prose, représentée à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 1er juin 1663.

C'est le premier ouvrage de ce genre qu'on connaisse au théâtre. C'est proprement un dialogue, et non une comédie. Molière y fait plus la satire de ses censeurs qu'il ne défend les endroits faibles de *l'École des Femmes*. On convient qu'il avait tort de vouloir justifier *la tarte à la crême*, et quelques autres bassesses de style qui lui étaient échappées; mais ses ennemis avaient plus grand tort de saisir ces petits défauts pour condamner un bon ouvrage.

Boursault crut se reconnaître dans le portrait de Lysidas. Pour s'en venger, il fit jouer à l'hôtel de Bourgogne une petite pièce dans le goût de *la Critique de l'École des Femmes*, intitulée *le Portrait du peintre*, ou *la Contre-Critique*.

L'IMPROMPTU DE VERSAILLES,

Petite pièce en un acte et en prose, représentée à Versailles le 14 octobre 1663, et à Paris le 4 novembre de la même année.

Molière fit ce petit ouvrage en partie pour se justifier devant le roi de plusieurs calomnies, et en partie pour répondre à la pièce de Boursault.

C'est une satire cruelle et outrée. Boursault y est nommé par son nom. La licence de l'ancienne comédie grecque n'allait pas plus loin. Il eût été de la bienséance et de l'honnêteté publique de supprimer la satire de Boursault et celle de Molière. Il est honteux que les hommes de génie et de talent s'exposent par cette petite guerre à être la risée des sots. Il n'est permis de s'adresser aux personnes que quand ce sont des hommes publiquement déshonorés, comme Rolet et Wasp. Molière sentit d'ailleurs la faiblesse de cette petite comédie, et ne la fit point imprimer.

LA PRINCESSE D'ÉLIDE,

OU LES PLAISIRS DE L'ÎLE ENCHANTÉE,

Représentée le 7 mai 1664, à Versailles, à la grande fête que le roi donna aux reines.

Les fêtes que Louis XIV donna dans sa jeunesse méritent d'entrer dans l'histoire de ce monarque, non seulement par les magnificences singulières, mais encore par le bonheur qu'il eut d'avoir des hommes célèbres en tous genres, qui contribuaient en même temps à ses plaisirs, à la politesse, et à la gloire de la nation. Ce fut à cette fête, connue sous le nom de l'*Ile enchantée*, que Molière fit jouer *la Princesse d'Élide*, comédie-ballet en

cinq actes. Il n'y a que le premier acte et la première scène du second qui soient en vers : Molière, pressé par le temps, écrivit le reste en prose. Cette pièce réussit beaucoup dans une cour qui ne respirait que la joie, et qui, au milieu de tant de plaisirs, ne pouvait critiquer avec sévérité un ouvrage fait à la hâte pour embellir la fête.

On a depuis représenté *la Princesse d'Élide* à Paris ; mais elle ne put avoir le même succès, dépouillée de tous ses ornemens et des circonstances heureuses qui l'avaient soutenue. On joua la même année la comédie de *la Mère coquette*, du célèbre Quinault : c'était presque la seule bonne comédie qu'on eût vue en France, hors les pièces de Molière, et elle dut lui donner de l'émulation. Rarement les ouvrages faits pour des fêtes réussissent-ils au théâtre de Paris. Ceux à qui la fête est donnée sont toujours indulgens ; mais le public libre est toujours sévère. Le genre sérieux et galant n'était pas le génie de Molière ; et cette espèce de poëme, n'ayant ni le plaisant de la comédie ni les grandes passions de la tragédie, tombe presque toujours dans l'insipidité.

LE MARIAGE FORCÉ,

Petite pièce en prose et en un acte, représentée au Louvre le 24 janvier 1664, et au théâtre du Palais-Royal le 15 décembre de la même année.

C'est une de ces petites farces de Molière, qu'il prit l'habitude de faire jouer après les pièces en cinq actes. Il y a dans celle-ci quelques scènes tirées du théâtre italien. On y remarque plus de bouffonnerie que d'art et d'agrément. Elle fut accompagnée au Louvre d'un petit ballet où Louis XIV dansa.

DON JUAN, OU LE FESTIN DE PIERRE,

Comédie en prose et en cinq actes, représentée sur le théâtre du Palais-Royal le 15 février 1665.

L'original de la comédie bizarre du *Festin de Pierre* est de Triso de Molina, auteur espagnol. Il est intitulé : *El Combidado de Piedra (le Convié de Pierre)*. Il fut joué ensuite en Italie, sous le titre de *Convitato di Pietra*. La troupe des comédiens italiens le joua à Paris, et on l'appela *le Festin de Pierre*. Il eut un grand succès sur ce théâtre irrégulier : on ne se révolta point contre le monstrueux assemblage de bouffonnerie et de religion, de plaisanterie et d'horreur, ni contre les prodiges extravagans qui font le sujet de cette pièce. Une statue qui marche et qui parle, et les flammes de

l'enfer qui engloutissent un débauché sur le théâtre d'Arlequin, ne soulevèrent point les esprits, soit qu'en effet il y ait dans cette pièce quelque intérêt, soit que le jeu des comédiens l'embellît, soit plutôt que le peuple, à qui *le Festin de Pierre* plaît beaucoup plus qu'aux honnêtes gens, aime cette espèce de merveilleux.

Villiers, comédien de l'hôtel de Bourgogne, mit *le Festin de Pierre* en vers, et il eut quelque succès à ce théâtre. Molière voulut aussi traiter ce bizarre sujet. L'empressement d'enlever des spectateurs à l'hôtel de Bourgogne fit qu'il se contenta de donner en prose sa comédie : c'était une nouveauté inouïe alors, qu'une pièce de cinq actes en prose. On voit par là combien l'habitude a de puissance sur les hommes; et comme elle forme les différens goûts des nations. Il y a des pays où l'on n'a pas l'idée qu'une comédie puisse réussir en vers : les Français, au contraire, ne croyaient pas qu'on pût supporter une longue comédie qui ne fût pas rimée. Ce préjugé fit donner la préférence à la pièce de Villiers sur celle de Molière; et ce préjugé a duré si longtemps, que Thomas Corneille, en 1673, immédiatement après la mort de Molière, mit son *Festin de Pierre* en vers : il eut alors un grand succès sur le théâtre de la rue Guénégaud; et c'est de cette seule manière qu'on le représente aujourd'hui.

A la première représentation du *Festin de Pierre*

de Molière, il y avait une scène entre don Juan et un pauvre. Don Juan demandait à ce pauvre à quoi il passait sa vie dans la forêt : « A prier Dieu, « répondait le pauvre, pour les honnêtes gens qui « me donnent l'aumône. Tu passes ta vie à prier « Dieu? disait don Juan : si cela est, tu dois donc « être fort à ton aise? Hélas, monsieur! je n'ai pas « souvent de quoi manger. Cela ne se peut pas, « répliquait don Juan : Dieu ne saurait laisser « mourir de faim ceux qui le prient du soir au « matin. Tiens, voilà un louis d'or; mais je te le « donne pour l'amour de l'humanité. »

Cette scène, convenable au caractère impie de don Juan, mais dont les esprits faibles pouvaient faire un mauvais usage, fut supprimée à la seconde représentation; et ce retranchement fut peut-être cause du peu de succès de la pièce.

Celui qui écrit ceci a vu la scène écrite de la main de Molière, entre les mains du fils de Pierre Marcassus, ami de l'auteur.

Cette scène a été imprimée depuis.

L'AMOUR MÉDECIN,

Petite comédie en un acte et en prose, représentée à Versailles le 15 septembre 1665, et sur le théâtre du Palais-Royal le 22 du même mois.

L'Amour médecin est un impromptu fait pour le roi en cinq jours de temps : cependant cette petite

pièce est d'un meilleur comique que *le Mariage forcé;* elle fut accompagnée d'un prologue en musique, qui est l'une des premières compositions de Lulli.

C'est le premier ouvrage dans lequel Molière ait joué les médecins. Ils étaient fort différens de ceux d'aujourd'hui; ils allaient presque toujours en robe et en rabat, et consultaient en latin.

Si les médecins de notre temps ne connaissent pas mieux la nature, ils connaissent mieux le monde, et savent que le grand art d'un médecin est l'art de plaire. Molière peut avoir contribué à leur ôter leur pédanterie; mais les mœurs du siècle, qui ont changé en tout, y ont contribué davantage. L'esprit de raison s'est introduit dans toutes les sciences, et la politesse dans toutes les conditions.

LE MISANTHROPE,

Comédie en vers et en cinq actes, représentée sur le théâtre du Palais-Royal le 4 juin 1666.

L'Europe regarde cet ouvrage comme le chef-d'œuvre du haut comique. Le sujet du Misanthrope a réussi chez toutes les nations long-temps avant Molière et après lui. En effet, il y a peu de choses plus attachantes qu'un homme qui hait le genre humain, dont il a éprouvé les noirceurs, et qui est entouré de flatteurs dont la complaisance servile

fait un contraste avec son inflexibilité. Cette façon de traiter le Misanthrope est la plus commune, la plus naturelle et la plus susceptible du genre comique. Celle dont Molière l'a traité est bien plus délicate, et, fournissant bien moins, exigeait beaucoup d'art. Il s'est fait à lui-même un sujet stérile, privé d'action, dénué d'intérêt. Son Misanthrope hait les hommes encore plus par humeur que par raison. Il n'y a d'intrigue dans la pièce que ce qu'il en faut pour faire sortir les caractères, mais peut-être pas assez pour attacher; en récompense, tous ces caractères ont une force, une vérité et une finesse que jamais auteur comique n'a connues comme lui.

Molière est le premier qui ait su tourner en scènes ces conversations du monde, et y mêler des portraits. *Le Misanthrope* en est plein; c'est une peinture continuelle, mais une peinture de ces ridicules que les yeux vulgaires n'aperçoivent pas. Il est inutile d'examiner ici en détail les beautés de ce chef-d'œuvre de l'esprit; de montrer avec quel art Molière a peint un homme qui pousse la vertu jusqu'au ridicule, rempli de faiblesse pour une coquette, et de remarquer la conversation et le contraste charmant d'une prude avec cette coquette outrée. Quiconque lit doit sentir ces beautés, lesquelles même, toutes grandes qu'elles sont, ne seraient rien sans le style. La pièce est, d'un

bout à l'autre, à peu près dans le style des satires de Despréaux; et c'est, de toutes les pièces de Molière, la plus fortement écrite.

Elle eut, à la première représentation, les applaudissemens qu'elle méritait. Mais c'était un ouvrage plus fait pour les gens d'esprit que pour la multitude, et plus propre encore à être lu qu'à être joué. Le théâtre fut désert dès le troisième jour. Depuis, lorsque le fameux acteur Baron, étant remonté sur le théâtre après trente ans d'abcence, joua *le Misanthrope*, la pièce n'attira pas un grand concours, ce qui confirma l'opinion où l'on était que cette pièce serait plus admirée que suivie. Ce peu d'empressement qu'on a, d'un côté, pour *le Misanthrope*, et de l'autre, la juste admiration qu'on a pour lui, prouvent, peut-être plus qu'on ne pense, que le public n'est point injuste. Il court en foule à des comédies gaies et amusantes, mais qu'il n'estime guère; et ce qu'il admire n'est pas toujours réjouissant. Il en est des comédies comme des jeux: il y en a que tout le monde joue; il y en a qui ne sont faits que pour les esprits plus fins et plus appliqués.

Si on osait encore chercher dans le cœur humain la raison de cette tiédeur du public aux représentations du *Misanthrope*, peut-être les trouverait-on dans l'intrigue de la pièce, dont les beautés ingénieuses et fines ne sont pas également vives

et intéressantes; dans ces conversations même qui sont des morceaux inimitables, mais qui, n'étant pas toujours nécessaires à la pièce, peut-être refroidissent un peu l'action, pendant qu'elles font admirer l'auteur; enfin, dans le dénoûment, qui, tout bien amené et tout sage qu'il est, semble être attendu du public sans inquiétude, et qui, venant après une intrigue peu attachante, ne peut avoir rien de piquant. En effet, le spectateur ne souhaite point que le Misanthrope épouse la coquette Célimène, et ne s'inquiète pas beaucoup s'il se détachera d'elle. Enfin, on prendrait la liberté de dire que *le Misanthrope* est une satire plus sage et plus fine que celles d'Horace et de Boileau, et pour le moins aussi bien écrite; mais qu'il y a des comédies plus intéressantes; et que *le Tartufe*, par exemple, réunit les beautés du style du *Misanthrope* avec un intérêt plus marqué.

On sait que les ennemis de Molière voulurent persuader au duc de Montausier, fameux par sa vertu sauvage, que c'était lui que Molière jouait dans *le Misanthrope*. Le duc de Montausier alla voir la pièce, et dit, en sortant, qu'il aurait bien voulu ressembler au Misanthrope de Molière.

LE MÉDECIN MALGRÉ LUI,

Comédie en trois actes et en prose, représentée sur le théâtre du Palais-Royal le 9 août 1666.

Molière, ayant suspendu son chef-d'œuvre du *Misanthrope*, le rendit quelque temps après au public, accompagné du *Médecin malgré lui*, farce très gaie et très bouffonne, et dont le peuple grossier avait besoin; à peu près comme à l'Opéra, après une musique noble et savante, on entend avec plaisir ces petits airs qui ont par eux-mêmes peu de mérite, mais que tout le monde retient aisément. Ces gentillesses frivoles servent à faire goûter les beautés sérieuses.

Le Médecin malgré lui soutint *le Misanthrope* : c'est peut-être à la honte de la nature humaine; mais c'est ainsi qu'elle est faite : on va plus à la comédie pour rire que pour être instruit. *Le Misanthrope* était l'ouvrage d'un sage qui écrivait pour les hommes éclairés; et il fallut que le sage se déguisât en farceur pour plaire à la multitude.

MÉLICERTE,

Pastorale héroïque, représentée à Saint-Germain-en-Laie, pour le roi, au Ballet des Muses, en décembre 1666.

Molière n'a jamais fait que deux actes de cette comédie; le roi se contenta de ces deux actes dans

la fête du Ballet des Muses. Le public n'a point regretté que l'auteur ait négligé de finir cet ouvrage : il est dans un genre qui n'était point celui de Molière. Quelque peine qu'il y eût prise, les plus grands efforts d'un homme d'esprit ne remplacent jamais le génie.

LE SICILIEN, OU L'AMOUR PEINTRE,

Comédie en prose et en un acte, représentée à Saint-Germain-en-Laie en 1667, et sur le théâtre du Palais-Royal le 10 juin de la même année.

C'est la seule petite pièce en un acte où il y ait de la grace et de la galanterie. Les autres petites pièces, que Molière ne donnait que comme des farces, ont d'ordinaire un fond plus bouffon et moins agréable.

AMPHITRYON,

Comédie en vers et en trois actes, représentée sur le théâtre du Palais-Royal le 13 janvier 1668.

Euripide et Archippus avaient traité ce sujet de tragi-comédie chez les Grecs : c'est une des pièces de Plaute qui a eu le plus de succès; on la jouait encore à Rome cinq cents ans après lui; et ce qui peut paraître singulier, c'est qu'on la jouait toujours dans des fêtes consacrées à Jupiter. Il n'y a que ceux qui ne savent point combien les hommes

agissent peu conséquemment qui puissent être surpris qu'on se moquât publiquement au théâtre des mêmes dieux qu'on adorait dans les temples.

Molière a tout pris de Plaute, hors les scènes de Sosie et de Cléanthis. Ceux qui ont dit qu'il a imité son prologue de Lucien ne savent pas la différence qui est entre une imitation et la ressemblance très éloignée de l'excellent dialogue de la Nuit et de Mercure, dans Molière, avec le petit dialogue de Mercure et d'Apollon, dans Lucien : il n'y a pas une plaisanterie, pas un seul mot que Molière doive à cet auteur grec.

Tous les lecteurs exempts de préjugés savent combien l'*Amphitryon* français est au dessus de l'*Amphitryon* latin. On ne peut pas dire des plaisanteries de Molière ce qu'Horace dit de celles de Plaute :

« ..... vestri proavi Plautinos et numeros, et
« Laudavere sales, nimium patienter utrumque. »

Art. poet., v. 270-271.

Dans Plaute, Mercure dit à Sosie : « Tu viens « avec des fourberies cousues. » Sosie répond : « Je « viens avec des habits cousus. » « Tu as menti, « réplique le dieu ; tu viens avec tes pieds, et non « avec tes habits. » Ce n'est pas là le comique de notre théâtre. Autant Molière paraît surpasser Plaute dans cette espèce de plaisanterie que les Romains nommaient *urbanité*, autant paraît-il

aussi l'emporter dans l'économie de sa pièce. Quand il fallait chez les anciens apprendre aux spectateurs quelque événement, un acteur venait, sans façon, le conter dans un monologue ; ainsi Amphitryon et Mercure viennent seuls sur la scène dire tout ce qu'ils ont fait pendant les entr'actes. Il n'y avait pas plus d'art dans les tragédies. Cela seul fait peut-être voir que le théâtre des anciens (d'ailleurs à jamais respectable) est, par rapport au nôtre, ce que l'enfance est à l'âge mûr.

Madame Dacier, qui a fait honneur à son sexe par son érudition, et qui lui en eût fait davantage, si avec la science des commentateurs elle n'en eût pas eu l'esprit, fit une dissertation pour prouver que l'*Amphitryon* de Plaute était fort au dessus du moderne; mais ayant ouï dire que Molière voulait faire une comédie des *Femmes savantes*, elle supprima sa dissertation.

L'*Amphitryon* de Molière réussit pleinement et sans contradiction : aussi est-ce une pièce faite pour plaire aux plus simples et aux plus grossiers, comme aux plus délicats. C'est la première comédie que Molière ait écrite en vers libres. On prétendit alors que ce genre de versification était plus propre à la comédie que les rimes plates, en ce qu'il y a plus de liberté et plus de variété. Cependant les rimes plates en vers alexandrins ont prévalu. Les vers libres sont d'autant plus malaisés

à faire, qu'ils semblent plus faciles. Il y a un rhythme très peu connu qu'il y faut observer, sans quoi cette poésie rebute. Corneille ne connut pas ce rhythme dans son *Agésilas*.

L'AVARE,

Comédie en prose et en cinq actes, représentée à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 9 septembre 1668.

Cette excellente comédie avait été donnée au public en 1667; mais le même préjugé qui fit tomber *le Festin de Pierre*, parce qu'il était en prose, avait fait tomber *l'Avare*. Molière, pour ne point heurter de front le sentiment des critiques, et sachant qu'il faut ménager les hommes quand ils ont tort, donna au public le temps de revenir, et ne rejoua *l'Avare* qu'un an après : le public, qui, à la longue, se rend toujours au bon, donna à cet ouvrage les applaudissemens qu'il mérite. On comprit alors qu'il peut y avoir de fort bonnes comédies en prose, et qu'il y a peut-être plus de difficultés à réussir dans ce style ordinaire, où l'esprit seul soutient l'auteur, que dans la versification, qui, par la rime, la cadence et la mesure, prête des ornemens à des idées simples que la prose n'embellirait pas.

Il y a dans *l'Avare* quelques idées prises de Plaute, et embellies par Molière. Plaute avait imaginé le premier de faire en même temps voler la

cassette de l'Avare, et séduire sa fille; c'est de lui qu'est toute l'invention de la scène du jeune homme qui vient avouer le rapt, et que l'Avare prend pour le voleur. Mais on ose dire que Plaute n'a point assez profité de cette situation; il ne l'a inventée que pour la manquer; que l'on en juge par ce trait seul : l'amant de la fille ne paraît que dans cette scène; il vient sans être annoncé ni préparé, et la fille elle-même n'y paraît point du tout.

Tout le reste de la pièce est de Molière, caractères, intrigues, plaisanteries; il n'a imité que quelques lignes, comme cet endroit où l'Avare parlant (peut-être mal à propos) aux spectateurs, dit : « Mon voleur n'est-il point parmi vous? Ils me « regardent tous, et se mettent à rire : » — *Quid est quod ridetis? Novì omnes, scio fures hic esse complures*; et cet autre endroit encore où, ayant examiné les mains du valet qu'il soupçonne, il demande à voir la troisième : *Ostende tertiam.*

Mais si l'on veut connaître la différence du style de Plaute et du style de Molière, qu'on voie les portraits que chacun fait de son Avare. Plaute dit :

. Clamat
Suam rem periisse, seque eradicarier,
De suo tigillo fumus, si qua exit foras.
Quin cum it dormitum, follem sibi obstringit ob gulam.
— Cur? — Ne quid animæ forte amittat dormiens.
— Etiamne obturat inferiorem gutturem?
Aulularia, act. II, sc. IV.

« Il crie qu'il est perdu, qu'il est abymé, si la « fumée de son feu va hors de sa maison. Il se met « une vessie à la bouche pendant la nuit, de peur « de perdre son souffle. — Se bouche-t-il aussi la « bouche d'en bas? »

Cependant ces comparaisons de Plaute avec Molière, toutes à l'avantage du dernier, n'empêchent pas qu'on ne doive estimer ce comique latin, qui, n'ayant pas la pureté de Térence, et fort inférieur à Molière, a été*, pour la variété de ses caractères et de ses intrigues, ce que Rome a eu de meilleur. On trouve aussi à la vérité, dans *l'Avare* de Molière quelques expressions grossières, comme: « Je « sais l'art de traire les hommes; » et quelques mauvaises plaisanteries, comme: « Je marierais, si je « l'avais entrepris, le Grand-Turc et la république « de Venise. »

Cette comédie a été traduite en plusieurs langues, et jouée sur plus d'un théâtre d'Italie et d'Angleterre, de même que les autres pièces de Molière; mais les pièces traduites ne peuvent réussir que par l'habileté du traducteur. Un poëte anglais nommé *Shadwell*, aussi vain que mauvais poëte, la donna en anglais du vivant de Molière. Cet homme dit dans sa préface: « Je crois pouvoir « dire, sans vanité, que Molière n'a rien perdu

* VARIANTE. ...de Térence, *avait d'ailleurs tant d'autres talens, et qui, quoique inférieur à Molière*, a été, etc.

« entre mes mains. Jamais pièce française n'a été « maniée par un de nos poëtes, quelque méchant « qu'il fût, qu'elle n'ait été rendue meilleure. Ce « n'est ni faute d'invention ni faute d'esprit que « nous empruntons des Français; mais c'est par « paresse: c'est aussi par paresse que je me suis « servi de *l'Avare* de Molière. »

On peut juger qu'un homme qui n'a pas assez d'esprit pour mieux cacher sa vanité, n'en a pas assez pour faire mieux que Molière. La pièce de Shadwell est généralement méprisée. M. Fielding, meilleur poëte et plus modeste, a traduit *l'Avare*, et l'a fait jouer à Londres en 1733. Il y a ajouté réellement quelques beautés de dialogue particulières à sa nation, et sa pièce a eu près de trente représentations; succès très rare à Londres, où les pièces qui ont le plus de cours ne sont jouées tout au plus que quinze fois.

GEORGE DANDIN, OU LE MARI CONFONDU,

Comédie en prose et en trois actes, représentée à Versailles le 15 de juillet 1668, et à Paris le 9 de novembre suivant.

On ne connaît et on ne joue cette pièce que sous le nom de *George Dandin;* et au contraire, *le Cocu imaginaire*, qu'on avait intitulé et affiché *Sganarelle*, n'est connu que sous le nom de *Cocu imaginaire;* peut-être parce que ce dernier titre est plus

plaisant que celui du *Mari confondu*. *George Dandin* réussit pleinement; mais, si on ne reprocha rien à la conduite et au style, on se souleva un peu contre le sujet même de la pièce: quelques personnes se révoltèrent contre une comédie dans laquelle une femme mariée donne un rendez-vous à son amant. Elles pouvaient considérer que la coquetterie de cette femme n'est que la punition de la sottise que fait George Dandin d'épouser la fille d'un gentilhomme ridicule.

L'IMPOSTEUR, OU LE TARTUFE,

Joué sans interruption en public, le 5 février 1669.

On sait toutes les traverses que cet admirable ouvrage essuya. On en voit le détail dans la préface de l'auteur au devant du *Tartufe*.

Les trois premiers actes avaient été représentés à Versailles, devant le roi, le 12 mai 1664. Ce n'était pas la première fois que Louis XIV, qui sentait le prix des ouvrages de Molière, avait voulu les voir avant qu'ils fussent achevés; il fut fort content de ce commencement, et par conséquent la cour le fut aussi.

Il fut joué le 29 novembre de la même année, au Rainci, devant le grand Condé. Dès lors les rivaux se réveillèrent; les dévots commencèrent à faire du bruit; les faux zélés (l'espèce d'hommes

la plus dangereuse) crièrent contre Molière, et séduisirent même quelques gens de bien. Molière, voyant tant d'ennemis qui allaient attaquer sa personne encore plus que sa pièce, voulut laisser ces premières fureurs se calmer : il fut un an sans donner *le Tartufe ;* il le lisait seulement dans quelques maisons choisies, où la superstition ne dominait pas.

Molière ayant opposé la protection et le zèle de ses amis aux cabales naissantes de ses ennemis, obtint du roi une permission verbale de jouer *le Tartufe.* La première représentation en fut donc faite à Paris, le 5 août 1667. Le lendemain on allait la rejouer ; l'assemblée était la plus nombreuse qu'on eût jamais vue ; il y avait des dames de la première distinction aux troisièmes loges ; les acteurs allaient commencer, lorsqu'il arriva un ordre du premier président du parlement, portant défense de jouer la pièce.

C'est à cette occasion qu'on prétend que Molière dit à l'assemblée : « Messieurs, nous allions vous « donner *le Tartufe ;* mais M. le premier président « ne veut pas qu'on le joue. »

Pendant qu'on supprimait cet ouvrage, qui était l'éloge de la vertu et la satire de la seule hypocrisie, on permit qu'on jouât sur le théâtre italien *Scaramouche ermite*, pièce très froide, si elle n'eût été licencieuse, dans laquelle un ermite vêtu en

moine monte la nuit par une échelle à la fenêtre d'une femme mariée, et y reparaît de temps en temps en disant : *Questo è per mortificar la carne.* On sait sur cela le mot du grand Condé : « Les comédiens italiens n'ont offensé que Dieu, mais les « français ont offensé les dévots. » Au bout de quelque temps, Molière fut délivré de la persécution ; il obtint un ordre du roi par écrit de représenter *le Tartufe.* Les comédiens ses camarades voulurent que Molière eût toute sa vie deux parts dans le gain de la troupe, toutes les fois qu'on jouerait cette pièce ; elle fut représentée trois mois de suite, et durera autant qu'il y aura en France du goût et des hypocrites.

Aujourd'hui bien des gens regardent comme une leçon de morale cette même pièce qu'on trouvait autrefois si scandaleuse. On peut hardiment avancer que les discours de Cléante, dans lesquels la vertu vraie et éclairée est opposée à la dévotion imbécille d'Orgon, sont, à quelques expressions près, le plus fort et le plus élégant sermon que nous ayons en notre langue ; et c'est peut-être ce qui révolta davantage ceux qui parlaient moins bien dans la chaire que Molière au théâtre.

Voyez surtout cet endroit :

Allez, tous vos discours ne me font point de peur ;
Je sais comme je parle, et le ciel voit mon cœur.
Il est de faux dévots ainsi que de faux braves, etc.

Presque tous les caractères de cette pièce sont originaux; il n'y en a aucun qui ne soit bon, et celui du Tartufe est parfait. On admire la conduite de la pièce jusqu'au dénoûment; on sent combien il est forcé, et combien les louanges du roi, quoique mal amenées, étaient nécessaires pour soutenir Molière contre ses ennemis.

Dans les premières représentations, l'imposteur se nommait *Panulphe*, et ce n'était qu'à la dernière scène qu'on apprenait son véritable nom de *Tartufe*, sous lequel ses impostures étaient supposées être connues du roi. A cela près, la pièce était comme elle est aujourd'hui. Le changement le plus marqué qu'on y ait fait est à ce vers :

O ciel! pardonne-lui la douleur qu'il me donne.

Il y avait :

O ciel! pardonne-moi, comme je lui pardonne.

Qui croirait que le succès de cette admirable pièce eût été balancé par celui d'une comédie qu'on appelle *la Femme juge et partie*, qui fut jouée à l'hôtel de Bourgogne aussi long-temps que *le Tartufe* au Palais-Royal? Montfleuri, comédien de l'hôtel de Bourgogne, auteur de *la Femme juge et partie*, se croyait égal à Molière, et la préface qu'on a mise au devant du recueil de ce Montfleuri avertit que ce M. de Montfleuri était un grand homme.

Le succès de *la Femme juge et partie*, et de tant d'autres pièces médiocres, dépend uniquement d'une situation que le jeu d'un acteur fait valoir. On sait qu'au théâtre il faut peu de chose pour faire réussir ce qu'on méprise à la lecture. On représenta sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne, à la suite de *la Femme juge et partie*, *la Critique du Tartufe*. Voici ce qu'on trouve dans le prologue de cette critique :

Molière plaît assez ; c'est un bouffon plaisant,
Qui divertit le monde en le contrefesant ;
Ses grimaces souvent causent quelques surprises ;
Toutes ses pièces sont d'agréables sottises :
Il est mauvais poëte et bon comédien ;
Il fait rire ; et de vrai, c'est tout ce qu'il fait bien.

On imprima contre lui vingt libelles. Un curé de Paris s'avilit jusqu'à composer une de ces brochures, dans laquelle il débutait par dire qu'il fallait brûler Molière. Voilà comme ce grand homme fut traité de son vivant ; l'approbation du public éclairé lui donnait une gloire qui le vengeait assez : mais qu'il est humiliant pour une nation, et triste pour les hommes de génie, que le petit nombre leur rende justice, tandis que le grand nombre les néglige et les persécute !

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC,

Comédie-ballet en prose et en trois actes, faite et jouée à Chambord, pour le roi, au mois de septembre 1669, et représentée sur le théâtre du Palais-Royal le 15 novembre de la même année.

Ce fut à la représentation de cette comédie que la troupe de Molière prit pour la première fois le titre de *la troupe du roi. Pourceaugnac* est une farce; mais il y a dans toutes les farces de Molière des scènes dignes de la haute comédie. Un homme supérieur, quand il badine, ne peut s'empêcher de badiner avec esprit. Lulli, qui n'avait point encore le privilége de l'Opéra, fit la musique du ballet de *Pourceaugnac;* il y dansa, il y chanta, il y joua du violon. Tous les grands talens étaient employés aux divertissemens du roi, et tout ce qui avait rapport aux beaux arts était honorable.

On n'écrivit point contre *Pourceaugnac* : on ne cherche à rabaisser les grands hommes que quand ils veulent s'élever. Loin d'examiner sévèrement cette farce, les gens de bon goût reprochèrent à l'auteur d'avilir trop souvent son génie à des ouvrages frivoles qui ne méritaient pas d'examen : mais Molière leur répondait qu'il était comédien aussi bien qu'auteur, qu'il fallait réjouir la cour et attirer le peuple, et qu'il était réduit à consulter

l'intérêt de ses acteurs aussi bien que sa propre gloire.

LES AMANS MAGNIFIQUES,

Comédie-ballet en prose et en cinq actes, représentée devant le roi, à Saint-Germain, au mois de janvier 1670.

Louis XIV lui-même donna le sujet de cette pièce à Molière. Il voulut qu'on représentât deux princes qui se disputeraient une maîtresse en lui donnant des fêtes magnifiques et galantes. Molière servit le roi avec précipitation. Il mit dans cet ouvrage deux personnages qu'il n'avait point encore fait paraître sur son théâtre, un astrologue et un fou de cour. Le monde n'était point alors désabusé de l'astrologie judiciaire, on y croyait d'autant plus qu'on connaissait moins la véritable astronomie. Il est rapporté dans *Vittorio Siri* qu'on n'avait pas manqué, à la naissance de Louis XIV, de faire tenir un astrologue dans un cabinet voisin de celui où la reine accouchait. C'est dans les cours que cette superstition règne davantage, parce que c'est là qu'on a plus d'inquiétude sur l'avenir.

Les fous y étaient aussi à la mode; chaque prince et chaque grand seigneur même avait son fou, et les hommes n'ont quitté ce reste de barbarie qu'à mesure qu'ils ont plus connu les plaisirs de la société et ceux que donnent les beaux arts. Le fou qui est représenté dans Molière n'est point un fou

ridicule, tel que le Moron de *la Princesse d'Élide;* mais un homme adroit, et qui, ayant la liberté de tout dire, s'en sert avec habileté et avec finesse. La musique est de Lulli. Cette pièce ne fut jouée qu'à la cour, et ne pouvait guère réussir que par le mérite du divertissement et par celui de l'à-propos.

On ne doit pas omettre que, dans les divertissemens des *Amans Magnifiques,* il se trouve une traduction de l'ode d'Horace :

« Donec gratus eram tibi. »
Od. IX, lib. III.

LE BOURGEOIS GENTILHOMME,

Comédie-ballet en prose et en cinq actes, faite et jouée à Chambord, au mois d'octobre 1670, et représentée à Paris le 23 novembre de la même année.

Le Bourgeois gentilhomme est un des plus heureux sujets de comédie que le ridicule des hommes ait jamais pu fournir. La vanité, attribut de l'espèce humaine, fait que les princes prennent le titre de roi, que les grands seigneurs veulent être princes, et, comme dit La Fontaine :

Tout petit prince a des ambassadeurs,
Tout marquis veut avoir des pages.

Cette faiblesse est précisément la même que celle d'un bourgeois qui veut être homme de qua-

lité ; mais la folie du bourgeois est la seule qui soit comique, et qui puisse faire rire au théâtre : ce sont les extrêmes disproportions des manières et du langage d'un homme avec les airs et les discours qu'il veut affecter qui font un ridicule plaisant. Cette espèce de ridicule ne se trouve point dans des princes, ou dans des hommes élevés à la cour, qui couvrent toutes leurs sottises du même air et du même langage; mais ce ridicule se montre tout entier dans un bourgeois élevé grossièrement, et dont le naturel fait à tout moment un contraste avec l'art dont il veut se parer. C'est ce naturel grossier qui fait le plaisant de la comédie, et voilà pourquoi ce n'est jamais que dans la vie commune qu'on prend les personnages comiques. *Le Misanthrope* est admirable, *le Bourgeois gentilhomme* est plaisant.

Les quatre premiers actes de cette pièce peuvent passer pour une comédie; le cinquième est une farce qui est réjouissante, mais trop peu vraisemblable. Molière aurait pu donner moins de prise à la critique, en supposant quelque autre homme que le fils du Grand-Turc ; mais il cherchait par ce divertissement plutôt à réjouir qu'à faire un ouvrage régulier.

Lulli fit aussi la musique du ballet, et il y joua comme dans *Pourceaugnac*.

LES FOURBERIES DE SCAPIN,

Comédie en prose et en trois actes, représentée sur le théâtre du Palais-Royal, le 24 mai 1671.

Les Fourberies de Scapin sont une de ces farces que Molière avait préparées en province. Il n'avait pas fait scrupule d'y insérer deux scènes entières du *Pédant joué*, mauvaise pièce de Cyrano de Bergerac. On prétend que, quand on lui reprochait ce plagiat, il répondait : « Ces deux scènes « sont assez bonnes; cela m'appartenait de droit; « il est permis de reprendre son bien partout où « on le trouve. »

Si Molière avait donné la farce des *Fourberies de Scapin* pour une vraie comédie, Despréaux aurait eu raison de dire dans son *Art poétique* :

C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eût remporté le prix,
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin,
Et sans honte à Térence allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*.

On pourrait répondre à ce grand critique que Molière n'a point allié Térence avec Tabarin dans ses vraies comédies, où il surpasse Térence; que, s'il a déféré au goût du peuple, c'est dans ses farces,

dont le seul titre annonce du bas comique, et que ce bas comique était nécessaire pour soutenir sa troupe.

Molière ne pensait pas que *les Fourberies de Scapin* et *le Mariage forcé* valussent *l'Avare*, *le Tartufe*, *le Misanthrope*, *les Femmes savantes*, ou fussent même du même genre. De plus, comment Despréaux peut-il dire que « Molière peut-être de « son art eût remporté le prix? » Qui aura donc ce prix si Molière ne l'a pas?

PSYCHÉ,

Tragédie-ballet en vers libres et en cinq actes, représentée devant le roi, dans la salle des machines du palais des Tuileries, en janvier et durant le carnaval de l'année 1670, et donnée au public sur le théâtre du Palais-Royal en 1671.

Le spectacle de l'Opéra, connu en France sous le ministère du cardinal Mazarin, était tombé par sa mort. Il commençait à se relever. Perrin, introducteur des ambassadeurs chez Monsieur, frère de Louis XIV; Cambert, intendant de la musique de la reine-mère, et le marquis de Sourdiac, homme de goût, qui avait du génie pour les machines, avaient obtenu, en 1669, le privilége de l'Opéra; mais ils ne donnèrent rien au public qu'en 1671. On ne croyait pas alors que les Français pussent jamais soutenir trois heures de musique, et qu'une

tragédie toute chantée pût réussir. On pensait que le comble de la perfection est une tragédie déclamée, avec des chants et des danses dans les intermèdes. On ne songeait pas que, si une tragédie est belle et intéressante, les entr'actes de musique doivent en devenir froids, et que, si les intermèdes sont brillans, l'oreille a peine à revenir tout d'un coup du charme de la musique à la simple déclamation. Un ballet peut délasser, dans les entr'actes, d'une pièce ennuyeuse; mais une bonne pièce n'en a pas besoin, et l'on joue *Athalie* sans les chœurs et sans la musique. Ce ne fut que quelques années après que Lulli et Quinault nous apprirent qu'on pouvait chanter toute une tragédie, comme on fesait en Italie, et qu'on la pouvait même rendre intéressante, perfection que l'Italie ne connaissait pas.

Depuis la mort du cardinal Mazarin, on n'avait donc donné que des pièces à machines avec des divertissemens en musique, telles qu'*Andromède* et *la Toison d'or*. On voulut donner au roi et à la cour, pour l'hiver de 1670, un divertissement dans ce goût, et y ajouter des danses. Molière fut chargé du sujet de la fable le plus ingénieux et le plus galant, et qui était alors en vogue par le roman aimable, quoique beaucoup trop allongé, que La Fontaine venait de donner en 1669.

Il ne put faire que le premier acte, la première scène du second, et la première du troisième; le

temps pressait : Pierre Corneille se chargea du reste de la pièce ; il voulut bien s'assujétir au plan d'un autre, et ce génie mâle, que l'âge rendait sec et sévère, s'amollit pour plaire à Louis XIV. L'auteur de *Cinna* fit à l'âge de soixante-sept ans cette déclaration de Psyché à l'Amour, qui passe encore pour un des morceaux les plus tendres et les plus naturels qui soient au théâtre.

Toutes les paroles qui se chantent sont de Quinault. Lulli composa les airs. Il ne manquait à cette société de grands hommes que le seul Racine, afin que tout ce qu'il y eut jamais de plus excellent au théâtre se fût réuni pour servir un roi qui méritait d'être servi par de tels hommes.

Psyché n'est pas une excellente pièce, et les derniers actes en sont très languissans ; mais la beauté du sujet, les ornemens dont elle fut embellie, et la dépense royale qu'on fit pour ce spectacle, firent pardonner ses défauts.

LES FEMMES SAVANTES,

Comédie en vers et en cinq actes, représentée sur le théâtre du Palais-Royal le 11 mars 1672.

Cette comédie, qui est mise par les connaisseurs dans le rang du *Tartufe* et du *Misanthrope*, attaquait un ridicule qui ne semblait propre à réjouir ni le peuple ni la cour, à qui ce ridicule parais-

sait être également étranger. Elle fut reçue d'abord assez froidement; mais les connaisseurs rendirent bientôt à Molière les suffrages de la ville; et un mot du roi lui donna ceux de la cour. L'intrigue, qui en effet a quelque chose de plus plaisant que celle du *Misanthrope*, soutint la pièce long-temps.

Plus on la vit, plus on admira comment Molière avait pu jeter tant de comique sur un sujet qui paraissait fournir plus de pédanterie que d'agrément. Tous ceux qui sont au fait de l'histoire littéraire de ce temps-là savent que Ménage y est joué sous le nom de Vadius, et que Trissotin est le fameux abbé Cotin, si connu par les satires de Despréaux. Ces deux hommes étaient, pour leur malheur, ennemis de Molière; ils avaient voulu persuader au duc de Montausier que le *Misanthrope* était fait contre lui; quelque temps après ils avaient eu chez Mademoiselle, fille de Gaston de France, la scène que Molière a si bien rendue dans *les Femmes savantes*. Le malheureux Cotin écrivait également contre Ménage, contre Molière, et contre Despréaux : les satires de Despréaux l'avaient déja couvert de honte, mais Molière l'accabla. Trissotin était appelé aux premières représentations *Tricotin*. L'acteur qui le représentait avait affecté, autant qu'il avait pu, de ressembler à l'original par la voix et par les gestes. Enfin, pour comble de ridicule, les vers de Trissotin, sacrifiés

sur le théâtre à la risée publique, étaient de l'abbé Cotin même. S'ils avaient été bons, et si leur auteur avait valu quelque chose, la critique sanglante de Molière et celle de Despréaux ne lui eussent pas ôté sa réputation. Molière lui-même avait été joué aussi cruellement sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne, et n'en fut pas moins estimé : le vrai mérite résiste à la satire. Mais Cotin était bien loin de se pouvoir soutenir contre de telles attaques : on dit qu'il fut si accablé de ce dernier coup, qu'il tomba dans une mélancolie qui le conduisit au tombeau. Les satires de Despréaux coûtèrent aussi la vie à l'abbé Cassaigne, triste effet d'une liberté plus dangereuse qu'utile, et qui flatte plus la malignité humaine qu'elle n'inspire le bon goût.

La meilleure satire qu'on puisse faire des mauvais poëtes, c'est de donner d'excellens ouvrages; Molière et Despréaux n'avaient pas besoin d'y ajouter des injures.

LA COMTESSE D'ESCARBAGNAS,

Petite comédie en un acte et en prose, représentée devant le roi à Saint-Germain, en février 1672, et à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 8 juillet de la même année.

C'est une farce, mais toute de caractères, qui est une peinture naïve, peut-être en quelques en-

droits trop simple, des ridicules de la province; ridicules dont on s'est beaucoup corrigé à mesure que le goût de la société et la politesse aisée qui règne en France se sont répandus de proche en proche.

LE MALADE IMAGINAIRE,

En trois actes, avec des intermèdes, fut représenté sur le théâtre du Palais-Royal le 10 février 1673.

C'est une de ces farces de Molière dans laquelle on trouve beaucoup de scènes dignes de la haute comédie. La naïveté, peut-être poussée trop loin, en fait le principal caractère. Ses farces ont le défaut d'être quelquefois un peu trop basses; et ses comédies, de n'être pas toujours assez intéressantes : mais, avec tous ces défauts-là, il sera toujours le premier de tous les poëtes comiques. Depuis lui, le théâtre français s'est soutenu, et même a été asservi à des lois de décence plus rigoureuses que du temps de Molière. On n'oserait aujourd'hui hasarder la scène où le Tartufe presse la femme de son hôte; on n'oserait se servir des termes de *fils de putain*, de *carogne*, et même de *cocu* : la plus exacte bienséance règne dans les pièces modernes. Il est étrange que tant de régularité n'ait pu laver encore cette tache, qu'un préjugé très injuste attache à la profession de comédien. Ils étaient honorés dans Athènes, où ils

représentaient de moins bons ouvrages. Il y a de la cruauté à vouloir avilir des hommes nécessaires à un état bien policé, qui exercent, sous les yeux des magistrats, un talent très difficile et très estimable; mais c'est le sort de tous ceux qui n'ont que leur talent pour appui, de travailler pour un public ingrat.

On demande pourquoi Molière ayant autant de réputation que Racine, le spectacle cependant est désert quand on joue ses comédies, et qu'il ne va presque plus personne à ce même *Tartufe* qui attirait autrefois tout Paris, tandis qu'on court encore avec empressement aux tragédies de Racine, lorsqu'elles sont bien représentées. C'est que la peinture de nos passions nous touche encore davantage que le portrait de nos ridicules; c'est que l'esprit se lasse des plaisanteries, et que le cœur est inépuisable. L'oreille est aussi plus flattée de l'harmonie des beaux vers tragiques et de la magie étonnante du style de Racine, qu'elle ne peut l'être du langage propre à la comédie; ce langage peut plaire, mais il ne peut jamais émouvoir, et l'on ne vient au spectacle que pour être ému.

Il faut encore convenir que Molière, tout admirable qu'il est dans son genre, n'a ni des intrigues assez attachantes, ni des dénoûmens assez heureux : tant l'art dramatique est difficile!

DES DIVERS CHANGEMENS

ARRIVÉS A L'ART TRAGIQUE.

1761.

Qui croirait que l'art de la tragédie est dû en partie à Minos? Si un juge des enfers est l'inventeur de cette poésie, il n'est pas étonnant qu'elle soit un peu lugubre. On lui donne d'ordinaire une origine plus gaie. Thespis et d'autres ivrognes passent pour avoir introduit ce spectacle chez les Grecs, au temps des vendanges; mais, si nous en croyons Platon, dans son *Dialogue de Minos*, on jouait déja des pièces de théâtre du temps de ce prince. Thespis promenait ses acteurs dans une charrette; mais en Grèce et dans d'autres pays, long-temps avant Thespis, les acteurs ne jouaient que dans les temples. La tragédie fut, dans son origine, une chose sacrée; et de là vient que les hymnes des chœurs sont presque toujours les louanges des dieux dans les tragédies d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide. Il n' était pas permis à un poëte de donner une pièce avant quarante ans; ils s'appelaient Τραγῳδιδάσκαλοι, docteurs en tragédie. Ce n'était qu'aux grandes fêtes qu'on représentait leurs ouvrages; l'argent que le public

employait à ces spectacles était un argent sacré.

Eubulus, ou Eubolis, ou Ébylys, fit passer en loi qu'on mettrait à mort quiconque proposerait de détourner cette monnaie à des usages profanes. C'est pourquoi Démosthène, dans sa seconde Olynthienne, emploie tant de circonspection et tant de détours pour engager les Athéniens à employer cet argent à la guerre contre Philippe; c'est comme si on entreprenait en Italie de soudoyer des troupes avec le trésor de Notre-Dame de Lorette.

Les spectacles étaient donc liés aux cérémonies de la religion. On sait que, chez les Égyptiens, les danses, les chants, les représentations, furent une partie essentielle des cérémonies réputées saintes. Les Juifs prirent ces usages des Égyptiens, comme tout peuple ignorant et grossier tâche d'imiter ses voisins savans et polis; de là ces fêtes juives, ces danses des prêtres devant l'arche, ces trompettes, ces hymnes, et tant d'autres cérémonies entièrement égyptiennes.

Il y a bien plus: les véritablement grandes tragédies, les représentations imposantes et terribles, étaient les mystères sacrés qu'on célébrait dans les plus vastes temples du monde, en présence des seuls initiés; c'était là que les habits, les décorations, les machines, étaient propres au sujet, et le sujet était la vie présente et la vie future.

C'était d'abord un grand chœur, à la tête duquel était l'hiérophante : « Préparez-vous, s'écriait-il, à « voir par les yeux de l'ame l'Arbitre de l'univers. « Il est unique, il existe seul par lui-même, et tous « les êtres doivent à lui seul leur existence; il étend « partout son pouvoir et ses œuvres, il voit tout, « et ne peut être vu des mortels. »

Le chœur répétait cette strophe; ensuite on gardait quelque temps le silence; c'était là un vrai prologue. La pièce commençait par une nuit répandue sur le théâtre; des acteurs paraissaient à la faible lueur d'une lampe; ils erraient sur des montagnes et descendaient dans des abymes. Ils se heurtaient, ils marchaient comme égarés. Leurs discours, leurs gestes, exprimaient l'incertitude des démarches des hommes, et toutes les erreurs de notre vie. La scène changeait, les enfers paraissaient dans toute leur horreur, les criminels avouaient leurs fautes, et attestaient la vengeance céleste. C'est ce que Virgile développe admirablement dans son sixième livre de l'*Énéide*, qui n'est autre chose qu'une description des mystères; et c'est ce qui montre qu'il n'a pas tant de tort de mettre ces paroles dans la bouche de Phlégyas : « Soyez justes, mortels, et ne craignez qu'un Dieu. » Ce fou de Scarron se trompe donc quand il dit :

Cette sentence est bonne et belle,
Mais en enfer de quoi sert-elle ?

Elle servait aux spectateurs. Enfin on voyait les champs élysiens, la demeure des justes. Ils chantaient la bonté de Dieu, d'un seul dieu, architecte du monde; ils enseignaient aux assistans tous leurs devoirs. C'est ainsi qu'il est parlé de ces spectacles sublimes dans plusieurs fragmens de l'antiquité recueillis par Stobée.

Chez les Romains, la comédie fut admise après la première guerre Punique, pour accomplir un vœu, pour détourner la contagion, pour apaiser les dieux, comme le dit Tite-Live au livre VII. Ce fut un acte très solennel de religion. Les pièces de Livius Andronicus furent une partie de la cérémonie sainte des jeux séculaires. Jamais de théâtre sans simulacres des dieux et sans autels.

Les chrétiens eurent la même horreur que les Juifs pour les cérémonies païennes, quoiqu'ils en retinssent quelques unes. Les premiers pères de l'église voulurent séparer en tout les chrétiens des gentils; ils crièrent contre les spectacles. Le théâtre, séjour des antiques divinités subalternes, leur parut l'empire du diable. Tertullien l'Africain dit, dans son livre *des Spectacles*, que « le diable élève « les acteurs sur des brodequins, pour donner un « démenti à Jésus-Christ, qui assure que personne « ne peut ajouter une coudée à sa taille. » Saint Grégoire de Nazianze institua un théâtre chrétien,

comme nous l'apprend Sozomène; un saint Apollinaire en fit autant, c'est encore Sozomène qui nous en instruit dans l'*Histoire ecclésiastique*. L'ancien et le nouveau *Testament* furent les sujets de ces pièces, et il y a très grande apparençe que la tradition de ces ouvrages de théâtre fut l'origine des mystères qu'on joua quelque temps après dans presque toute l'Europe.

Castelvetro certifie, dans sa *Poétique*, que la passion de Jésus-Christ était jouée de temps immémorial dans toute l'Italie. Nous imitâmes ces représentations des Italiens, de qui nous tenons tout; et nous les imitâmes assez tard, ainsi que nous avons fait dans presque tous les arts de l'esprit et de la main.

Nous ne commençâmes ces exercices qu'au quatorzième siècle : les bourgeois de Paris firent leurs premiers essais à Saint-Maur. On joua *les Mystères* à l'entrée de Charles VI à Paris, l'an 1380.

On croit communément que ces pièces étaient des turpitudes, des plaisanteries indécentes sur les mystères de notre sainte religion, sur la naissance d'un dieu dans une étable, sur le bœuf et sur l'âne, sur l'étoile des trois rois, sur ces trois rois même, sur la jalousie de Joseph, etc. On en juge par nos noëls, qui sont en effet des plaisanteries aussi comiques que blâmables sur tous ces événemens ineffables. Il n'y a presque personne

qui n'ait entendu répéter les vers par lesquels on prétend qu'une de ces tragédies de la passion commence :

Matthieu ? — Plaît-il, Dieu ?
— Prends ton épieu.
— Prendrai-je aussi mon épée ?
— Oui, et suis-moi en Galilée.

On croit que dans la tragédie de *la Résurrection* un ange parle ainsi à Dieu le père :

Père éternel, vous avez tort,
Et devriez avoir vergogne :
Votre fils bien-aimé est mort,
Et vous ronflez comme un ivrogne !
— Il est mort ? — Foi d'homme de bien.
— Diable emporte qui en savait rien.

Il n'y a pas un mot de tout cela dans les pièces des *Mystères* qui sont venues jusqu'à nous. Ces ouvrages étaient la plupart très graves ; on n'y pouvait reprendre que la grossièreté de la langue qu'on parlait alors. C'était la sainte Écriture en dialogues et en action ; c'étaient des chœurs qui chantaient les louanges de Dieu. Il y avait sur le théâtre beaucoup plus de pompe et d'appareil que nous n'en avons jamais vu : la troupe bourgeoise était composée de plus de cent acteurs, indépendamment des assistans, des gagistes et des machinistes. Aussi on y courait en foule, et une seule

loge était louée cinquante écus pour un carême, avant même l'établissement de l'hôtel de Bourgogne. C'est ce qui se voit par les registres du parlement de Paris de l'an 1541.

Les prédicateurs se plaignirent que personne ne venait plus à leurs sermons; car le monologue fut en tout temps jaloux du dialogue : il s'en fallait beaucoup que les sermons fussent alors aussi décens que ces pièces de théâtre. Si on veut s'en convaincre, on n'a qu'à lire les sermons de Menot et de tous ses contemporains.

Cependant en 1541 le procureur-général, par son réquisitoire du 9 novembre, prétend (article II) « que prédications sont plus décentes que « mystères, attendu qu'elles se font par théolo- « giens, gens doctes et de savoir, que ne sont les « actes que font gens indoctes. »

Sans entrer dans un plus long détail sur les mystères et sur les moralités qui leur succédèrent, il suffira de dire que les Italiens, qui les premiers donnèrent ces jeux, les quittèrent aussi les premiers : le cardinal Bibiena, le pape Léon X, l'archevêque Trissino, ressuscitèrent, autant qu'ils le purent, le théâtre des Grecs, et il ne se trouva alors aucun petit pédant insolent qui osât croire qu'il pouvait flétrir l'art des Sophocle, que les papes fesaient revivre dans Rome.

La ville de Vicence, en 1514, fit des dépenses

immenses pour la représentation de la première tragédie qu'on eût vue en Europe depuis la décadence de l'empire. Elle fut jouée dans l'Hôtel-de-Ville, et on y accourut des extrémités de l'Italie. La pièce est de l'archevêque Trissino; elle est noble, elle est régulière, et purement écrite. Il y a des chœurs; elle respire en tout le goût de l'antiquité: on ne peut lui reprocher que les déclamations, les défauts d'intrigue et la langueur: c'étaient les défauts des Grecs; il les imita trop dans leurs fautes; mais il atteignit à quelques unes de leurs beautés. Deux ans après, le pape Léon X fit représenter à Florence la *Rosamonda* du Rucellai, avec une magnificence très supérieure à celle de Vicence. L'Italie fut partagée entre le Rucellai et le Trissino.

Long-temps auparavant la comédie sortait du tombeau par le génie du cardinal Bibiena, qui donna *la Calandra* en 1482. Après lui on eut les comédies de l'immortel Arioste, la fameuse *Mandragore* de Machiavel. Enfin le goût de la pastorale prévalut; l'*Aminte* du Tasse eut le succès qu'elle méritait, et le *Pastor fido* un succès encore plus grand. Toute l'Europe savait et sait encore par cœur cent morceaux du *Pastor fido;* ils passeront à la dernière postérité: il n'y a de véritablement beau que ce que toutes les nations reconnaissent pour tel. Malheur à un peuple, comme on l'a déja

dit, qui seul est content de sa musique, de ses peintures, de son éloquence, de sa poésie!

Tandis que le *Pastor fido* enchantait l'Europe, qu'on en récitait partout des scènes entières, qu'on le traduisait dans toutes les langues, en quel état étaient ailleurs les belles lettres et les théâtres? Ils étaient dans l'état où nous étions tous, dans la barbarie. Les Espagnols avaient leurs *auto-sacramentales*, c'est-à-dire leurs actes sacramentaux. Lope de Vega, qui était digne de corriger son siècle, fut subjugué par son siècle. Il dit lui-même qu'il est obligé, pour plaire, d'enfermer sous la clef les bons auteurs anciens, de peur qu'ils ne lui reprochent ses sottises.

Dans l'une de ses meilleures pièces, intitulée *don Raymond*, ce don Raymond, fils d'un roi de Navarre, est déguisé en paysan; l'infante de Léon, sa maîtresse, est déguisée en bûcheron: un prince de Léon en pèlerin. Une partie de la scène est chez un aubergiste.

Pour les Français, quels étaient leurs livres et leurs spectacles favoris? le chapitre des *Torche-culs* de Gargantua, l'Oracle de la *dive Bouteille*, les pièces de Chretien et de Hardy.

Soixante et douze ans s'écoulèrent depuis Jodelle, qui, sous Henri II, avait très vainement tenté de faire revivre l'art des Grecs, sans que la France produisît rien de supportable. Enfin Mairet,

gentilhomme du duc de Montmorenci, après avoir lutté long-temps contre le mauvais goût, donna sa tragédie de *Sophonisbe*, qui ne ressemblait point à celle de l'archevêque Trissino. C'est une petite singularité que la renaissance du théâtre et l'observation des règles aient commencé en Italie et en France par une *Sophonisbe*. Cette pièce de Mairet est la première que nous ayons dans laquelle les trois unités ne soient point violées; elle servit de modèle à la plupart des tragédies qu'on donna depuis. Elle fut jouée en 1629, quelque temps avant que Corneille travaillât pour la scène tragique, et elle fut si goûtée, malgré ses défauts, que lorsque Corneille lui-même voulut ensuite donner une *Sophonisbe*, elle tomba, et celle de Mairet se soutint encore long-temps. Mairet ouvrit donc la véritable carrière où Rotrou entra, et celui-ci alla plus loin que son maître. On joue encore sa tragédie de *Venceslas*, pièce très défectueuse, à la vérité, mais dont la première scène et presque tout le quatrième acte sont des chefs-d'œuvre.

Corneille parut ensuite; sa *Médée*, qui n'est qu'une déclamation, eut un peu de succès; mais *le Cid*, imité de l'espagnol, fut la première pièce qui franchit les bornes de la France, et qui obtint tous les suffrages, excepté ceux du cardinal de Richelieu et de Scudéri. On sait assez jusqu'à

quel point Corneille s'éleva dans les belles scènes des *Horaces* et de *Cinna*, dans les personnages de Cornélie, de Sévère, dans le cinquième acte de *Rodogune*. Si *Médée*, *Pertharite*, *Théodore*, *Œdipe*, *Bérénice*, *Suréna*, *Othon*, *Sophonisbe*, *Pulchérie*, *Agésilas*, *Attila*, *don Sanche*, *la Toison d'or*, ont été indignes de lui et de tous les théâtres, ses belles pièces et les morceaux admirables répandus dans les médiocres, le feront toujours regarder, avec justice, comme le père de la tragédie.

Il est inutile de parler ici de celui qui fut son émule et son vainqueur quand ce grand homme commença à baisser. Il ne fut plus permis alors de négliger la langue et l'art des vers dans les tragédies; et tout ce qui ne fut pas écrit avec l'élégance de Racine fut méprisé.

Il est vrai qu'on nous reprocha, avec raison, que notre théâtre était une école continuelle d'une galanterie et d'une coquetterie qui n'a rien de tragique. On a justement condamné Corneille pour avoir fait parler froidement d'amour Thésée et Dircé, au milieu de la peste; pour avoir mis de petites coquetteries ridicules dans la bouche de Cléopâtre; et enfin pour avoir presque toujours traité l'amour bourgeois dans tous ses ouvrages, sans jamais en faire une passion forte, excepté dans les fureurs de *Camille*, et dans les scènes attendrissantes du *Cid*, qu'il avait prises dans

Guilhem de Castro et qu'il avait embellies. On ne reprocha pas à l'élégant Racine l'amour insipide et les expressions bourgeoises; mais on s'aperçut bientôt que presque toutes ses pièces et celles des auteurs suivans contenaient une déclaration, une rupture, un raccommodement, une jalousie. On a prétendu que cette uniformité de petites intrigues froides aurait trop avili les pièces de cet aimable poëte, s'il n'avait pas su couvrir cette faiblesse de tous les charmes de la poésie, des graces de sa diction, de la douceur de son éloquence sage, et de toutes les ressources de son art.

Dans les beautés frappantes de notre théâtre, il y avait un autre défaut caché dont on ne s'était pas aperçu, parce que le public ne pouvait pas avoir par lui-même des idées plus fortes que celles de ces grands maîtres. Ce défaut ne fut relevé que par Saint-Évremont; il dit « que nos pièces ne font « pas une impression assez forte; que ce qui doit « former la pitié fait tout au plus de la tendresse; « que l'émotion tient lieu de saisissement, l'éton- « nement de l'horreur; qu'il manque à nos senti- « mens quelque chose d'assez profond. »

Il faut avouer que Saint-Évremont a mis le doigt dans la plaie secrète du théâtre français : on dira tant qu'on voudra que Saint-Évremont est l'auteur de la pitoyable comédie de *Sir Politik* et de celle des *Opéras;* que ses petits vers de société

sont ce que nous avons de plus plat en ce genre; que c'était un petit feseur de phrases : mais on peut être totalement dépourvu de génie, et avoir beaucoup d'esprit et de goût. Certainement son goût était très fin, quand il trouvait ainsi la raison de la langueur de la plupart de nos pièces.

Il nous a presque toujours manqué un degré de chaleur; nous avions tout le reste. L'origine de cette langueur, de cette faiblesse monotone, venait en partie de ce petit esprit de galanterie, si cher alors aux courtisans et aux femmes, qui a transformé le théâtre en conversations de *Clélie*. Les autres tragédies étaient quelquefois de longs raisonnemens politiques qui ont gâté *Sertorius*, qui ont rendu *Othon* si froid, et *Suréna* et *Attila* si mauvais. Mais une autre raison empêchait qu'on ne déployât un grand pathétique sur la scène, et que l'action ne fût vraiment tragique; c'était la construction du théâtre et la mesquinerie du spectacle. Nos théâtres étaient, en comparaison de ceux des Grecs et des Romains, ce que sont nos halles, notre place de Grève, nos petites fontaines de village, où les porteurs d'eau viennent remplir leurs seaux, en comparaison des aquéducs et des fontaines d'Agrippa, du forum Trajani, du Colisée et du Capitole.

Nos salles de spectacle méritaient bien sans doute d'être excommuniées, quand des bateleurs

louaient un jeu de paume pour représenter *Cinna* sur des tréteaux, et que ces ignorans, vêtus comme des charlatans, jouaient *César* et *Auguste* en perruque carrée et en chapeau bordé.

Tout fut bas et servile. Des comédiens avaient un privilége; ils achetaient un jeu de paume, un tripot, ils formaient une troupe comme des marchands forment une société. Ce n'était pas là le théâtre de Périclès. Que pouvait-on faire sur une vingtaine de planches chargées de spectateurs? quelle pompe, quel appareil pouvait parler aux yeux? quelle grande action théâtrale pouvait être exécutée? quelle liberté pouvait avoir l'imagination du poëte? Les pièces devaient être composées de longs récits; c'étaient des conversations plutôt qu'une action. Chaque comédien voulait briller par un long monologue; ils rebutaient une pièce qui n'en avait point. Il fallut que Corneille dans *Cinna* débutât par l'inutile monologue d'Émilie, qu'on retranche aujourd'hui.

Cette forme excluait toute action théâtrale, toutes grandes expressions des passions, ces tableaux frappans des infortunes humaines, ces traits terribles et perçans qui arrachent le cœur: on le touchait, et il fallait le déchirer. La déclamation, qui fut, jusqu'à mademoiselle Lecouvreur, un récitatif mesuré, un chant presque noté, mettait encore un obstacle à ces emportemens de la na-

ture qui se peignent par un mot, par une attitude, par un silence, par un cri qui échappe à la douleur.

Nous ne commençâmes à connaître ces traits que par mademoiselle Dumesnil, lorsque, dans *Mérope*, les yeux égarés, la voix entrecoupée, levant une main tremblante, elle allait immoler son propre fils, quand Narbas l'arrêta; quand, laissant tomber son poignard, on la vit s'évanouir entre les bras de ses femmes, et qu'elle sortit de cet état de mort avec les transports d'une mère: lorsque ensuite s'élançant aux yeux de Polyphonte, traversant en un clin d'œil tout le théâtre, les larmes dans les yeux, la pâleur sur le front, les sanglots à la bouche, les bras étendus, elle s'écria: « Barbare, il est mon fils! » Nous avons vu Baron: il était noble et décent; mais c'était tout. Mademoiselle Lecouvreur avait les graces, la justesse, la simplicité, la vérité, la bienséance; mais pour le grand pathétique de l'action, nous le vîmes la première fois dans mademoiselle Dumesnil.

Quelque chose de supérieur encore, s'il est possible, a été l'action de mademoiselle Clairon et de l'acteur qui joue Tancrède[1], au troisième acte de la pièce de ce nom, et à la fin du cinquième. Jamais les ames n'ont été transportées par des secousses si vives; jamais les larmes n'ont plus coulé.

[1] M. Le Kain.

La perfection de l'art des acteurs s'est déployée, en ces deux occasions, dans une force dont jusque là nous n'avions point d'idée; et mademoiselle Clairon est devenue sans contredit le plus grand peintre de la nation.

Si dans le quatrième acte de *Mahomet* on avait de jeunes acteurs qui prissent ces grands traits pour modèle; un Séide qui sût être à la fois enthousiaste et tendre, féroce par fanatisme, humain par nature, qui sût frémir et pleurer; une Palmire animée, attendrie, effrayée, tremblante du crime qu'on va commettre, sentant déja l'horreur, le repentir, le désespoir, à l'instant que le crime est commis; un père vraiment père, qui en eût les entrailles, la voix, le maintien; un père qui reconnaît ses deux enfans dans ses deux meurtriers, qui les embrasse en versant ses larmes avec son sang, qui mêle ses pleurs avec ceux de ses enfans, qui se soulève pour les serrer entre ses bras, retombe, se penche sur eux; enfin ce que la nature et la mort peuvent fournir à un tableau: cette situation serait encore au dessus de celles dont nous venons de parler.

Ce n'est que depuis quelques années que les acteurs ont enfin hasardé d'être ce qu'ils doivent être, des peintures vivantes: auparavant ils déclamaient. Nous savons, et le public le sait mieux que nous, qu'il ne faut pas prodiguer ces actions

terribles et déchirantes; que plus elles font d'impression, bien amenées, bien ménagées, plus elles sont impertinentes quand elles sont hors de propos. Une pièce mal écrite, mal débrouillée, obscure, chargée d'incidens incroyables, qui n'a de mérite que celui d'un pantomime ou d'un décorateur, n'est qu'un monstre dégoûtant.

Placez un tombeau dans *Sémiramis*, osez faire paraître l'ombre de Ninus, que Ninias sorte de ce tombeau, les bras teints du sang de sa mère, cela vous sera permis. Le respect pour l'antiquité, la mythologie, la majesté du sujet, la grandeur du crime, je ne sais quoi de sombre et de terrible répandu dès les premiers vers sur toute cette tragédie, transportent le spectateur hors de son siècle et de son pays: mais ne répétez pas ces hardiesses; qu'elles soient rares, qu'elles soient nécessaires: si elles sont inutilement prodiguées, elles feront rire.

L'abus de l'action théâtrale peut faire rentrer la tragédie dans la barbarie. Que faut-il donc faire? craindre tous les écueils. Mais, comme il est plus aisé de faire une belle décoration qu'une belle scène, plus aisé d'indiquer des attitudes que de bien écrire, il est vraisemblable qu'on gâtera la tragédie en croyant la perfectionner.

DU THÉATRE ANGLAIS,

PAR JÉROME CARRÉ.

1761.

Deux petits livres anglais nous apprennent que cette nation, célèbre par tant de bons ouvrages et tant de grandes entreprises, possède, de plus, deux excellens poëtes tragiques : l'un est Shakespeare, qu'on assure laisser Corneille fort loin derrière lui; et l'autre, le tendre Otway, très supérieur au tendre Racine.

Cette dispute étant une affaire de goût, il semble qu'il n'y ait rien à répliquer aux Anglais. Qui pourrait empêcher une nation entière d'aimer mieux un poëte de son pays que celui d'un autre? On ne peut prouver à tout un peuple qu'il a du plaisir mal à propos; mais on peut faire les autres nations juges entre le théâtre de Paris et celui de Londres. Nous nous adressons donc à tous les lecteurs depuis Pétersbourg jusqu'à Naples, et nous les prions de décider.

Il n'y a point d'homme de lettres, soit russe, soit italien, soit allemand, ou espagnol, point de Suisse ou de Hollandais, qui ne connaisse, par

exemple, *Cinna* ou *Phèdre*, et très peu connaissent les œuvres de Shakespeare et d'Otway. C'est déja un assez grand préjugé; mais ce n'est qu'un préjugé. Il faut mettre les pièces du procès sur le bureau. *Hamlet* est une des pièces les plus estimées de Shakespeare, et des plus courues. Nous allons fidèlement l'exposer aux yeux des juges.

PLAN DE LA TRAGÉDIE D'HAMLET.

Le sujet d'*Hamlet*, prince de Danemarck, est à peu près celui d'*Électre*.

Hamlet, roi de Danemarck, a été empoisonné par son frère Claudius, et par sa propre femme Gertrude, qui lui ont versé du poison dans l'oreille pendant qu'il dormait. Claudius a succédé au mort; et, peu de jours après l'enterrement, la veuve a épousé son beau-frère.

Personne n'a eu le moindre soupçon de l'empoisonnement du feu roi Hamlet par l'oreille. Claudius règne tranquillement. Deux soldats étant en sentinelle à la porte du palais de Claudius, l'un dit à l'autre : « Comment s'est passée ton heure de « garde? — Fort bien; je n'ai pas entendu une sou- « ris trotter. » Après quelques propos pareils, un spectre paraît, vêtu à peu près comme le feu roi Hamlet; l'un des deux soldats dit à son camarade : « Parle à ce revenant, toi, car tu as étudié. Volon-

« tiers, dit l'autre. Arrête et parle, fantôme, je te « l'ordonne; parle. » Le fantôme disparaît sans répondre. Les deux soldats étonnés raisonnent sur cette apparition. Le soldat docteur se ressouvient d'avoir ouï dire « que la même chose était arrivée « à Rome du temps de la mort de César : les tom« beaux s'ouvrirent, les morts dans leurs linceuls « crièrent et sautèrent dans les rues de Rome. « C'est sûrement un présage de quelque grand évé« nement. »

A ces paroles le revenant reparaît encore. Une sentinelle lui crie : « Fantôme, que veux-tu? puis« je faire quelque chose pour toi? viens-tu pour « quelque trésor caché? » *Alors le coq chante*. Le spectre s'en retourne à pas lents; les sentinelles se proposent de lui donner un coup de hallebarde pour l'arrêter; mais il s'enfuit, et ces soldats concluent que c'est l'usage que les esprits s'enfuient au chant du coq.

« Car, disent-ils, dans le temps de l'Avent, la « veille de Noël, l'oiseau du point du jour chante « toute la nuit, et alors les esprits n'osent plus « courir. Les nuits sont saines, les planètes n'ont « point de mauvaise influence, les fées et les sor« cières sont sans pouvoir dans un temps si saint « et si béni. »

Vous noterez que c'est là un des beaux endroits que Pope a marqués avec des guillemets

dans son édition de Shakespeare pour en faire sentir la force.

Après cette apparition, le roi Claudius, Gertrude sa femme, et les courtisans, font conversation dans une salle du palais. Le jeune Hamlet, fils du monarque empoisonné, Hamlet le héros de la pièce, reçoit avec une tristesse morne et sévère les marques d'amitié que lui donnent Claudius et Gertrude : ce prince était bien loin de soupçonner que son père eût été empoisonné par eux; mais il trouvait fort mauvais, dans le fond de son cœur, que sa mère se fût remariée si vite avec le frère de son premier mari. C'est en vain que Gertrude veut persuader à son fils de ne plus porter le deuil. « Ce n'est pas, dit-il, mon habit « couleur d'encre, ce ne sont pas les apparences « de la douleur qui font le deuil véritable; ce « deuil est au fond de mon cœur, le reste n'est que « vaine ostentation. » Il déclare qu'il veut quitter le Danemarck, et aller à l'école de Vittemberg. « Cher Hamlet, ne va point à l'école à Vittemberg, « reste avec nous. » Hamlet répond qu'il tâchera d'obéir. Le roi Claudius en est charmé, et ordonne que tout le monde aille boire au bruit du canon, quoique la poudre ne fût point encore inventée.

Hamlet demeuré seul reste en proie à ses réflexions. « Quoi! dit-il, ma mère que mon père ai-

« mait tant, ma mère pour qui mon père sentait « toujours renaître son appétit en mangeant, ma « mère en épouse un autre au bout d'un mois ! un « autre qui n'approche pas plus de lui qu'un sa- « tyre n'approche du soleil ! à peine le mois écoulé ! « un petit mois ! que dis-je, avant qu'elle eût usé « les souliers avec lesquels elle suivit le corps de « mon pauvre père ! Ah ! la fragilité est le nom de « la femme. Mon cœur se fend, car il faut que « j'arrête ma langue. » Pope avertit encore les lecteurs d'admirer ce morceau.

Cependant les deux sentinelles viennent informer le prince Hamlet qu'ils ont vu un spectre tout semblable au roi son père : cela donne une grande inquiétude au prince; il brûle de voir ce fantôme; il jure de lui parler, quand l'enfer ouvert lui commanderait de se taire; et il va chez lui attendre avec impatience que le jour finisse.

Tandis qu'il est dans sa chambre au palais, il y a une jeune personne nommée *Ophélie*, fille de milord Polonius, grand-chambellan, qui paraît dans la maison de son père avec son frère Laërte. Ce Laërte va voyager; cette Ophélie sent un peu de goût pour le prince Hamlet. Laërte lui donne de très bons conseils.

« Voyez-vous, ma sœur, un prince, un héritier « d'un royaume ne doit point couper sa viande « lui-même; il faut qu'on lui choisisse ses mor-

« ceaux : prenez garde de perdre avec lui votre « cœur et de laisser votre chaste trésor ouvert à « ses violentes importunités. Il est dangereux d'ô- « ter son masque, même au clair de la lune. La « putréfaction détruit souvent les enfans du prin- « temps, avant que leurs boutons soient ouverts; « et dans le matin et la rosée de la jeunesse, les « vents contagieux sont fort à craindre. »

Ophélie répond: « Ah, mon cher frère! ne fais pas « avec moi comme font tant de curés maugracieux, « qui montrent le chemin raide et épineux du ciel, « tandis qu'eux-mêmes sont de hardis libertins « qui font le contraire de ce qu'ils prêchent. »

Le frère et la sœur, ayant ainsi raisonné, laissent la place au prince Hamlet, qui revient avec un ami et les mêmes sentinelles qui avaient vu le revenant. Ce fantôme se présente encore devant eux. Le prince lui parle avec respect et avec courage. Le fantôme ne lui répond qu'en lui fesant signe de le suivre. « Ah! ne le suivez pas, lui dit « son ami; quand on a suivi un esprit, on court « risque de devenir fou. — N'importe, répond « Hamlet, j'irai avec lui. » On veut l'en empêcher, on ne peut en venir à bout : « Mon destin me crie « d'y aller, dit-il, et rend les plus petites de mes « artères aussi fortes que le lion de Némée. Oui, « je le suivrai, et je ferai un esprit de quiconque « s'y opposera. »

Il s'en retourne donc avec le fantôme, et ils reviennent ensuite familièrement tous deux ensemble. Le revenant lui apprend qu'il « est en « purgatoire, et qu'il va lui conter des choses qui « lui feront dresser les cheveux comme les pointes « d'un porc-épic. On croit, dit-il, que je suis mort « de la piqûre d'un serpent dans mon verger; mais « le serpent, c'est celui qui porte ma couronne, « c'est mon frère; et ce qu'il y a de plus horrible, « c'est qu'il m'a fait mourir sans que je pusse re- « cevoir l'extrême-onction. Venge-moi. Adieu, « mon fils, les vers luisans annoncent l'aurore; « adieu, souviens-toi de moi. »

Les amis du prince Hamlet reviennent alors lui demander ce que lui a dit l'esprit. « C'est un très « honnête esprit, répond le prince; mais jurez- « moi de ne rien révéler de ce qu'il m'a confié. » On entend aussitôt la voix du fantôme qui crie aux amis : *Jurez.* « Il faut, leur dit le prince, jurer « par mon épée; » le fantôme crie sous terre : *Jurez par son épée.* Ils font le serment; Hamlet s'en va avec eux sans prendre aucune résolution.

Le lecteur qui lit cette histoire merveilleuse peut se souvenir que ce même prince Hamlet était amoureux de mademoiselle Ophélie, fille de milord Polonius, grand-chambellan, et sœur du jeune Laërte, qui va en France pour se former *l'esprit et le cœur.* Le bon homme Polonius recom-

mande Laërte, son fils, à son gouverneur, lui dit en propres termes que ce jeune homme va quelquefois au b....., et qu'il faut le veiller de près. Tandis qu'il donne au gouverneur ses instructions, sa fille Ophélie arrive tout effarée. « Ah, « milord! lui dit-elle, j'étais occupée à coudre dans « mon cabinet; le prince Hamlet est arrivé, le pour- « point déboutonné, sans chapeau, sans jarretières, « les bas sur les talons, les genoux tremblans et « heurtant l'un contre l'autre, pâle comme sa che- « mise. Il m'a long-temps manié le visage comme « s'il voulait me peindre, m'a secoué le bras, à « branlé la tête, a poussé de profonds soupirs et « s'en est allé comme un aveugle qui cherche son « chemin à tâtons. »

Le chambellan Polonius, qui ne sait pas qu'Hamlet a vu un esprit, et qu'il peut en être devenu fou, croit que ce prince a perdu la cervelle par l'excès de son amour pour Ophélie; et les choses en restent là. Le roi et la reine raisonnent beaucoup sur la folie du prince. Des ambassadeurs de Norvége[1] arrivent à la cour, et apprennent cet accident. Le bon homme Polonius, qui est un vieux radoteur beaucoup plus fou qu'Hamlet, assure le roi qu'il aura grand soin du malade : « C'est mon devoir,

[1] En France, on s'avise d'imprimer *Norwège, Wirtemberg, Westphalie;* c'est que les imprimeurs français ne savent pas que le *w* tudesque vaut notre *v* consonne.

« dit-il; car qu'est-ce que le devoir? c'est le devoir, « comme le jour est le jour, la nuit est la nuit, et « le temps est le temps; ainsi, puisque la brièveté « est l'ame de l'esprit, et que la loquacité en est le « corps, je serai court. Votre noble fils est fou; je « l'appelle fou, car qu'est-ce que la folie, sinon « d'être fou? Il est donc fou, madame. Cela est, « c'est grande pitié; mais c'est grande pitié que « cela soit vrai : il ne s'agit plus que de trouver la « cause de l'effet. Or la cause, c'est que j'ai une « fille. » Pour prouver que c'est l'amour qui a ôté le sens commun au prince, il lit au roi et à la reine les lettres qu'Hamlet a écrites à Ophélie.

Tandis que le roi, la reine et toute la cour s'entretiennent ainsi du triste état du prince, il arrive tout en désordre, et confirme par ses discours l'opinion qu'on a de sa cervelle; cependant il fait quelquefois des réponses qui décèlent une ame profondément blessée, lesquelles ont beaucoup de sens. Les chambellans, qui ont ordre de le divertir, lui proposent d'entendre une troupe de comédiens nouvellement arrivés. Hamlet parle de la comédie avec beaucoup d'intelligence; les comédiens jouent une scène devant lui, il en dit fort bien son avis : et ensuite quand il est seul, il déclare qu'il n'est pas si fou qu'il le paraît. « Quoi! « dit-il, un comédien vient de pleurer pour Hé« cube! et qu'est-ce que lui est Hécube? que ferait-

« il donc si son oncle et sa mère avaient empoi-
« sonné son père, comme Claudius et Gertrude
« ont empoisonné le mien? Ah, maudit empoison-
« neur! assassin, p........, traître, débauché, indigne
« vilain! Et moi, quel âne je suis! N'est-il pas vrai-
« ment brave à moi, moi le fils d'un roi empoi-
« sonné, moi à qui le ciel et l'enfer demandent ven-
« geance, de me borner à exhaler ma douleur en
« paroles comme une p....., que je m'en tienne à
« des malédictions comme une vraie salope, comme
« une gueuse, un torchon de cuisine? »

Il prend alors la résolution de se servir de ces comédiens pour découvrir si en effet son oncle et sa mère ont empoisonné son père : « Car après « tout, dit-il, le fantôme a pu me tromper; c'est « peut-être le diable qui m'a parlé; il faut s'éclaircir.» Hamlet propose donc aux comédiens de jouer une pantomime dans laquelle un homme dormira, et un autre lui versera du poison dans l'oreille. Il est bien sûr que si le roi Claudius est coupable, il sera fort étonné en voyant la pantomime : il pâlira, son crime sera sur son visage. Hamlet sera certain du crime, et aura le droit de se venger.

Ainsi dit, ainsi fait. La troupe vient jouer cette scène muette devant le roi, la reine et toute la cour; et après la scène muette, il y en a une autre en vers. Le roi et la reine trouvent ces deux scènes fort impertinentes. Ils soupçonnent Hamlet d'avoir fait

la pièce, et de n'être pas tout-à-fait aussi fou qu'il le paraît; cette idée les met dans une grande perplexité; ils tremblent d'être découverts. Quel parti prendre? le roi Claudius se résout à envoyer Hamlet en Angleterre pour le guérir de sa folie, et écrit au roi d'Angleterre, son bon ami, pour le prier de faire pendre le jeune voyageur aussitôt la présente reçue.

Mais avant de faire partir Hamlet, la reine est bien aise de l'interroger, de le sonder; et, de peur qu'il ne fasse quelque folie dangereuse, le vieux chambellan Polonius se cache derrière une tapisserie, prêt à venir au secours en cas de besoin.

Le prince fou, ou prétendu fou, vient parler à Gertrude sa mère. Chemin fesant, il rencontre dans un coin le roi Claudius, à qui il a pris un petit remords; il craint d'être un jour damné pour avoir empoisonné son frère, épousé la veuve et usurpé la couronne. Il se met à genoux, et fait une courte prière qui vaudra ce qu'elle pourra. Hamlet a d'abord envie de prendre ce temps-là pour le tuer; mais, fesant réflexion que le roi Claudius est en état de grace, puisqu'il prie Dieu, il se donne bien de garde de l'assassiner dans cette circonstance. « Que je serais sot! dit-il : je l'enverrais « droit au ciel, au lieu qu'il a envoyé mon père en « purgatoire. Allons, mon épée, attends, pour « passer au travers de son corps, qu'il soit ivre,

« ou qu'il joue, ou qu'il jure, ou qu'il soit couché « avec quelque incestueuse, ou qu'il fasse quelque « autre action qui n'ait pas l'air d'opérer son sa- « lut; alors tombe sur lui, qu'il donne du talon au « ciel, que son ame soit damnée et noire comme « l'enfer, où il descendra. » C'est encore là un morceau que les guillemets de Pope nous ordonnent d'admirer.

Hamlet, ayant donc différé le meurtre du roi Claudius dans l'intention de le damner, vient parler à sa mère, et lui fait, au milieu de ses propos insensés, des reproches accablans qu'elle ressent jusqu'au fond du cœur. Le vieux chambellan Polonius craint que les choses n'aillent trop loin : il crie au secours derrière la tapisserie. Hamlet ne doute pas que ce ne soit le roi qui s'est caché là pour l'entendre : « Ah, ma mère ! s'écrie-t-il, il y a « un gros rat derrière la tapisserie; » il tire son épée, court au rat, et tue le bon homme Polonius. « Ah, mon fils ! que fais-tu? — Ma mère, est-ce le « roi que j'ai tué? c'est une vilaine action de tuer « un roi, et presque aussi vilaine, ma bonne mère, « que de tuer un roi et de coucher avec son frère. » Cette conversation dure très long-temps, et Hamlet, en s'en allant, marche sans y penser sur le corps du vieux chambellan, et est près de tomber.

Le bon homme milord chambellan était un vieux fou, et donné pour tel, comme on l'a déja

vu. Sa fille Ophélie, qui apparemment avait des dispositions au même tour d'esprit, devient folle à lier quand elle apprend la mort de son père : elle accourt avec des fleurs et de la paille sur la tête, chante des vaudevilles; et va se noyer. Ainsi voilà trois fous dans la pièce, le chambellan, sa fille et Hamlet, sans compter les autres bouffons qui jouent leurs rôles.

On repêche Ophélie, et on se dispose à l'enterrer. Cependant le roi Claudius a fait embarquer le prince pour l'Angleterre. Déja Hamlet était dans le vaisseau, et il se doutait qu'on l'envoyait à Londres pour lui jouer quelque mauvais tour : il prend, dans la poche d'un des chambellans ses conducteurs, la lettre du roi Claudius à son ami le roi d'Angleterre, scellée du grand sceau; il y trouve une instante prière de le dépêcher, et de le faire partir pour l'autre monde à son arrivée. Que fait-il? il avait heureusement le grand sceau de son père dans sa bourse; il jette la lettre dans la mer, et en écrit une autre, dans laquelle il signe *Claudius* et prie le roi d'Angleterre de faire pendre sur-le-champ les porteurs de la dépêche; puis il replie le tout fort proprement, et y applique le sceau du royaume.

Cela fait, il trouve un prétexte de revenir à la cour. La première chose qu'il y voit, c'est une couple de fossoyeurs qui creusent une fosse pour

enterrer Ophélie; ces deux manœuvres sont encore des bouffons de la tragédie. Ils agitent la question si Ophélie doit être enterrée en terre sainte après s'être noyée; et ils concluent qu'elle doit être traitée en bonne chrétienne, parce qu'elle est fille de qualité. Ensuite ils prétendent que les manœuvres sont les plus anciens gentilshommes de la terre, parce qu'ils sont du métier d'Adam. Mais Adam était-il gentilhomme? dit l'un des fossoyeurs. Oui, répond l'autre, car il est le premier qui ait porté les armes. Lui, des armes! dit un fossoyeur. Sans doute, dit l'autre : peut-on remuer la terre sans avoir des pioches et des hoyaux? il avait donc des armes; il était donc gentilhomme.

Au milieu de tous ces beaux discours, et des chansons galantes que ces messieurs chantent dans le cimetière de la paroisse du palais, arrive le prince Hamlet avec un de ses amis, et tous ensemble se mettent à considérer les têtes des morts qu'on trouve en creusant. Hamlet croit reconnaître le crâne d'un homme d'état capable de tromper Dieu, puis celui d'un courtisan, d'une dame de la cour, d'un fripon d'homme de loi; et il n'épargne pas les railleries aux défunts possesseurs de ces têtes. Enfin on trouve l'étui qui renfermait la cervelle du fou du roi, et on conclut qu'il n'y a pas grande différence entre les cervelles des Alexandre, des César et celle de ce fou; enfin, en raisonnant et

en chantant, la fosse est faite. Les prêtres arrivent avec de l'eau bénite : on apporte le corps d'Ophélie. Le roi et la reine suivent la bière. Laërte, le frère d'Ophélie, accompagne sa sœur avec un long crêpe; et quand on a mis le corps en terre, Laërte, outré de douleur, se jette dans la fosse. Hamlet, qui se souvient d'avoir aimé Ophélie, s'y jette aussi. Laërte, indigné de voir avec lui dans la même fosse celui qui a tué le chambellan Polonius son père, en le prenant pour un rat, lui saute à la face; ils se battent à coups de poing dans la fosse, et le roi les sépare pour maintenir la décence dans les cérémonies de l'église.

Cependant le roi Claudius, qui est grand politique, voit bien qu'il se faut défaire d'un aussi dangereux fou que le prince Hamlet; et puisque ce jeune prince n'est pas pendu à Londres, il est bien convenable de le faire périr en Danemarck.

Voici la façon dont l'adroit Claudius s'y prend. Il était accoutumé à empoisonner. « Écoute, dit-il « au jeune Laërte : le prince Hamlet a tué ton père, « mon grand-chambellan; je vais te proposer, pour « te venger, un petit divertissement de chevalerie. « Je gagerai contre toi que de douze passes, tu n'en « feras pas trois à Hamelet; tu combattras avec lui « devant toute la cour. Tu prendras adroitement « un fleuret aiguisé, dont j'ai trempé la pointe « dans un poison très subtil. Si par malheur tu ne

« peux réussir à frapper le prince, j'aurai soin de « mettre pour lui une bouteille de vin empoisonné « sur la table. Il faut bien boire quand on s'es- « crime : Hamlet boira quelques coups ; et de fa- « çon ou d'autre il est mort sans rémission... » Laërte trouve le divertissement et la vengeance de la meilleure invention du monde.

Hamlet accepte le défi. On met des bouteilles et des vidrecomes sur la table ; les deux champions paraissent le fleuret à la main en présence de Claudius, de madame Gertrude et de la cour danoise. Ils ferraillent ; Laërte blesse Hamlet avec son fleuret empoisonné. Hamlet se sentant blessé crie *trahison ;* tous les assistans crient *trahison*. Hamlet furieux arrache à Laërte son fleuret pointu, l'en frappe lui-même, et en frappe le roi : la reine Gertrude épouvantée veut boire un coup pour reprendre ses forces ; la voilà aussi empoisonnée ; et tous quatre, c'est-à-dire le roi Claudius, Gertrude, Laërte, et Hamlet, tombent morts.

Il est à remarquer qu'on reçoit alors la nouvelle que les deux chambellans qui avaient fait voile pour l'Angleterre, avec le paquet scellé du grand sceau de Danemarck, ont été dépêchés en arrivant. Ainsi, Dieu merci, il ne reste aucun des acteurs en vie : mais pour remplacer les défunts, il y a un certain *Fort-en-Bras*, parent de la maison, qui a conquis la Pologne pendant qu'on jouait la

pièce et qui vient à la fin se proposer pour candidat au trône de Danemarck.

Telle est exactement la fameuse tragédie d'*Hamlet*, le chef-d'œuvre du théâtre de Londres: tel est l'ouvrage qu'on préfère à *Cinna*.

Il y a là deux grands problèmes à résoudre: le premier, comment tant de merveilles se sont accumulées dans une seule tête, car il faut avouer que toutes les pièces du divin Shakespeare sont dans ce goût; le second, comment on a pu élever son ame jusqu'à voir ces pièces avec transport, et comment elles sont encore suivies dans un siècle qui a produit le *Caton* d'Addison!

L'étonnement de la première merveille doit cesser, quand on saura que Shakespeare a pris toutes ses tragédies de l'histoire ou des romans, et qu'il n'a fait que mettre en dialogues le roman de *Claudius*, de *Gertrude* et d'*Hamlet*, écrit tout entier par Saxon le grammairien, à qui gloire soit rendue.

La seconde partie du problème, c'est-à-dire le plaisir qu'on prend à ces tragédies, souffre un peu plus de difficultés; mais en voici la raison, selon les profondes réflexions de quelques philosophes:

Les porteurs de chaises, les matelots, les fiacres, les courtauds de boutique, les bouchers, les clercs même, aiment passionnément les spectacles; donnez-leur des combats de coqs, ou de taureaux, ou de gladiateurs, des enterremens, des duels, des

gibets, des sortiléges, des revenans, ils y courent en foule, et il y a plus d'un seigneur aussi curieux que le peuple. Les bourgeois de Londres trouvèrent dans les tragédies de Shakespeare tout ce qui peut plaire à des curieux. Les gens de la cour furent obligés de suivre le torrent: comment ne pas admirer ce que la plus saine partie de la ville admirait? Il n'y eut rien de mieux pendant cent cinquante ans; l'admiration se fortifia et devint une idolâtrie. Quelques traits de génie, quelques vers heureux, pleins de naturel et de force, et qu'on retient par cœur, malgré qu'on en ait, ont demandé grace pour le reste; et bientôt toute la pièce a fait fortune, à l'aide de quelques beautés de détail.

Il y a, n'en doutons point, de ces beautés dans Shakespeare. M. de Voltaire est le premier qui les ait fait connaître en France; c'est lui qui nous apprit, il y a environ trente ans, les noms de Milton et de Shakespeare: mais les traductions qu'il a faites de quelques passages de ces auteurs sont-elles fidèles? Il nous avertit lui-même que non; il nous dit qu'il a plutôt imité que traduit. Voici comme il a rendu en vers le monologue d'Hamlet qui commence la seconde scène du troisième acte:

Demeure, il faut choisir et passer à l'instant, etc.*

A travers les obscurités de cette traduction scrupuleuse, qui ne peut rendre le mot propre anglais

* *Voy.* dans les *Mélanges historiques*, la XVIIIe *Lettre sur les Anglais*.

par le mot propre français, on découvre pourtant très aisément le génie de la langue anglaise; son naturel, qui ne craint pas les idées les plus basses ni les plus gigantesques; son énergie, que d'autres nations croiraient dureté; ses hardiesses, que des esprits peu accoutumés aux tours étrangers prendraient pour du galimatias. Mais sous ces voiles on découvrira de la vérité, de la profondeur, et je ne sais quoi qui attache et qui remue beaucoup plus que ne ferait l'élégance : aussi il n'y a presque personne en Angleterre qui ne sache ce monologue par cœur. C'est un diamant brut qui a des taches; si on le polissait, il perdrait de son poids.

Il n'y a peut-être pas un plus grand exemple de la diversité des goûts des nations. Qu'on vienne après cela nous parler des règles d'Aristote, et des trois unités, et des bienséances, et de la nécessité de ne laisser jamais la scène vide, et de ne faire ni sortir ni entrer aucun personnage sans une raison sensible, de lier une intrigue avec art, de la dénouer naturellement, de s'exprimer en termes nobles et simples, de faire parler des princes avec la décence qu'ils ont toujours, ou qu'ils devraient avoir, de ne jamais s'écarter des règles de la langue. Il est clair qu'on peut enchanter toute une nation sans se donner tant de peine.

Si Shakespeare l'emporte par ces raisons sur Corneille, nous avouerons que Racine est bien

peu de chose en comparaison du tendre et élégant Otway. Pour s'en convaincre, il ne faut que jeter les yeux sur ce petit précis de la tragédie intitulée *l'Orpheline*.

L'ORPHELINE,

Tragédie.

Un vieux gentilhomme bohème, nommé *Acasto*, est retiré dans son château avec ses deux fils, Castalio et Polydore. Il est vrai que ces noms-là ne sont pas plus bohèmes que celui de Claudius n'est danois. Serine, sa fille, demeure aussi dans la maison; de plus il a chez lui une orpheline nommée *Monime*, qui n'est pas la Monime de Racine. Cette Monime lui a été confiée par le défunt père de la demoiselle. Il y a dans le château de monseigneur Acasto un chapelain, un page et deux valets de chambre. Voilà le train du bon homme, du moins celui qu'on voit sur le théâtre. Joignez-y encore une servante de Serine; ajoutez à tout cela un frère de Monime, homme un peu violent, qui arrive de Hongrie, et vous aurez tous les acteurs de cette tragédie.

Si celle d'*Hamlet* commence par deux sentinelles, celle de *l'Orpheline* commence par deux valets de chambre; car il faut bien imiter les grands hommes.

Ces valets parlent de leur bon maître Acasto, qui a quitté le service, et de ses deux enfans, Polydore et Castalio, qui passent leur temps à la chasse. Pour ne point amuser le lecteur, il faut lui dire que, s'il se doute que les deux frères sont tous deux amoureux de Monime, comme dans Racine, il ne se trompe pas. Mais il sera peut-être un peu étonné d'apprendre que Castalio, l'un des deux frères, qui est aimé, permet à son cher Polydore de coucher, s'il peut, avec Monime: pourvu que lui Castalio puisse avoir aussi le même droit, il est content; car il jure qu'il ne veut pas l'épouser, « et qu'il se mariera quand il sera vieux, pour mor- « tifier sa chair. »

Cependant, immédiatement après avoir parlé ainsi contre le mariage, il épouse secrètement Monime, et l'aumônier de la maison leur donne la bénédiction nuptiale. Sur ces entrefaites arrive de Hongrie M. Chamont, frère de Monime. C'est un homme bien étrange et bien difficile que ce M. Chamont. Il demande d'abord à sa sœur si elle a son pucelage. Monime lui jure qu'elle est une personne d'honneur. « Hé! pourquoi êtes-vous en « doute de mon pucelage, mon frère? — Écoute, « ma sœur, il n'y a pas long-temps que j'eus un « rêve en Hongrie; tout mon lit remua; je te vis « entre deux gens qui te festoyaient tour à tour; « je pris ma grande épée, je courus à eux, et, en

« m'éveillant, je vis que j'avais percé ma tapisserie « à personnages, juste dans l'endroit qui représente « Polynice et Étéocle, les deux frères thébains, « se tuant l'un l'autre.

« — Hé bien, mon frère, parce que vous avez « été tourmenté en songe, il faut que vous me « tourmentiez éveillée? — Oh! ce n'est pas tout, « ma sœur, ne te justifie pas si vite. Comme je « passais mon chemin l'autre jour, en pensant à « mon rêve, je rencontrai une vieille sans dent, « toute racornie, tout en double; son dos voûté « était couvert d'un vieux morceau de Bergame, ses « cuisses à peine cachées par des haillons de toutes « couleurs, variété de gueuserie: elle ramassait « quelques copeaux de bois; je lui donnai l'au- « mône; elle me demanda où j'allais, et me dit « d'aller vite si je voulais sauver ma sœur. Enfin « elle me parla de Castalio et de Polydore. »

Cette aventure étonne beaucoup Monime: elle lui avoue sur-le-champ qu'elle s'est promise à Castalio; mais elle jure qu'elle n'a pas encore couché avec lui.

Cet aveu ne satisfait point M. Chamont; c'est un rude homme, comme nous l'avons déja insinué; il s'en va trouver le chapelain: « Or çà, lui dit-il, « monsieur Gravité, n'êtes-vous pas l'aumônier de « la maison? — Et vous, monsieur, n'êtes-vous pas « officier? — Oui, l'ami. — Monsieur, j'ai été of-

« ficier aussi; mais mes parens m'ont mis dans « l'église, et je suis pourtant honnête homme, « quoique je sois vêtu de noir. Je suis assez bien « venu dans la famille; je ne prétends pas en sa-« voir plus que les autres; je ne me mêle que de « mes affaires; je me lève matin, j'étudie un peu, « je bois et mange gaiement : aussi tout le monde « a de la considération pour moi.

— « As-tu connu mon père, le vieux Chamont?

— « Oui; j'ai été très affligé de sa mort.

— « Quoi! tu l'aimais? je t'embrasserais volon-« tiers. Dis-moi un peu, crois-tu que Castalio aime « ma sœur?

— « S'il aime votre sœur?

— « Oui, oui, s'il aime ma sœur?

— « Ma foi je ne le lui ai jamais demandé; et « je m'étonne que vous me fassiez une pareille « question.

— « Ah, hypocrite! tu es comme tous tes pa-« reils, tu ne vaux rien, tu n'as pas le courage de « dire la vérité, et tu prétends l'enseigner... Es-tu « mêlé dans cette affaire? Quelle part y as-tu? la « peste soit de la face sérieuse du vilain! tu roules « les yeux tout juste comme les maquerelles; oui, « les maquerelles; elles parlent du ciel, elles ont « les yeux dévots, elles mentent, elles prêchent « comme un prêtre : et tu es une maquerelle. »

Ce qu'il y a de bon, c'est que l'aumônier, gagné

par ces douces paroles, lui avoue que le matin il a marié dans un grenier Castalio et Monime.

Le frère trouve la chose assez bien, et s'en va avec monsieur l'aumônier. Les deux mariés arrivent; il s'agit de consommer le mariage. Les gens peu instruits croiraient, par tout ce qui s'est passé, que cette cérémonie va se faire sur le théâtre; mais la décente Monime se contente de dire au nouveau marié de venir frapper trois coups à la porte de sa chambre, quand toute la maison sera bien endormie.

Le frère Polydore, dans la coulisse, entend ce propos, et ne sachant pas que son frère Castalio est le mari de Monime, il prend son parti de le prévenir, et d'aller vite s'emparer des prémices de Monime. Il s'adresse au petit fripon de page, lui promet des sucreries et de l'argent, s'il veut amuser son frère Castalio une partie de la nuit. Le page fait bien sa commission; il parle à Castalio de l'amour de Monime, de ses jarretières, de sa gorge; il veut lui chanter une chanson; il lui fait perdre son temps.

Polydore n'a pas perdu le sien : il est allé à la porte de Monime, il a frappé les trois petits coups, la servante lui a ouvert, et le voilà couché avec la femme de son frère.

Enfin, Castalio arrive à cette porte, et frappe les trois coups; la servante, qui aurait dû le recon-

naître à la voix, et reconnaître aussi l'autre, ne s'avise seulement pas de craindre de se méprendre; elle croit que le faux mari qui se présente est Polydore, et que c'est le vrai mari Castalio qui est au lit; elle le renvoie, lui dit qu'il est un extravagant : il a beau se nommer, on lui ferme la porte au nez; il est traité par la suivante comme Amphitryon par Sosie.

Polydore ayant joui à son aise du fruit de sa supercherie, apparemment sans dire mot, a laissé là sa conquête, et s'est allé reposer. Castalio, à qui on n'a point ouvert, se désespère, entre en fureur, se roule sur le plancher, dit des injures à tout le sexe; et conclut que depuis Ève, qui devint amoureuse du diable, et damna le genre humain, les femmes ont été la cause de tous les malheurs.

Monime qui s'est levée en hâte pour retrouver son cher Castalio, avec qui elle croit avoir passé quelques doux momens, le rencontre, et veut l'embrasser; il la traite de scélérate, et la traîne par les cheveux hors du théâtre.

M. Chamont, se souvenant toujours de son rêve et de sa vieille sorcière, vient gravement demander à sa sœur des nouvelles de la consommation de son mariage. La pauvre femme lui avoue que son mari, après l'avoir bien caressée, l'a traînée par les cheveux sur le plancher.

Ce Chamont, qui n'entend pas raillerie, s'en va vite trouver le père (qui, par parenthèse, était

tombé en faiblesse dans le courant de la tragédie, par excès de vieillesse); il lui parle du même ton qu'il a parlé à l'aumônier : « Savez-vous, lui dit-il, « que votre fils Castalio a épousé ma sœur? — J'en « suis fâché, répond le bon homme. — Comment « fâché! pardieu, il n'y a point de grand seigneur « qui ne s'enorgueillît d'avoir ma sœur, entendez-« vous? Mais, morbleu, il l'a maltraitée; je veux « que vous lui appreniez à vivre, ou je mettrai le « feu à la maison. — Hé bien, hé bien, je vous « rendrai justice. Adieu, fier garçon. »

Ce pauvre père va donc parler à Castalio, son fils, pour savoir quelle est cette aventure : pendant qu'il lui parle, Polydore veut savoir de Monime comment elle se trouve de la nuit passée; il croit n'avoir joui que de la maîtresse de son frère, en vertu de la permission que son frère lui avait donnée. Monime, à ses discours, se doute de la méprise; enfin, Polydore lui avoue qu'il a eu ses faveurs. Monime tombe évanouie; elle ne reprend ses sens que pour s'abandonner à l'excès de sa juste douleur.

Si un tel sujet, de tels discours et de telles mœurs révoltent les gens de goût dans toute l'Europe, ils doivent pardonner à l'auteur. Il ne se doutait pas qu'il eût rien fait de monstrueux. Il dédie sa pièce à la duchesse de Cléveland : avec la même naïveté qu'il a écrit sa tragédie, il félicite

cette dame d'avoir eu deux enfans de Charles II.

COURTES RÉFLEXIONS.

Nous sentons combien la Monime de Racine, dans *Mithridate*, est au dessous de la Monime de M. Thomas Otway : c'est le même qui fit *Venise préservée*. Il est désagréable qu'on ne nous ait pas traduit fidèlement cette *Venise;* on nous a privés d'un sénateur qui mord les jambes de sa maîtresse, qui fait le chien, qui aboie, et qu'on chasse à coups de fouet; nous aurions encore eu le plaisir de voir un échafaud, une roue, un prêtre qui veut exhorter à la mort le capitaine Pierre, et qu'on renvoie comme un gueux : il y a mille autres traits de cette force, que le traducteur a épargnés à notre fausse délicatesse.

Nous ne pouvons trop nous plaindre que le traducteur nous ait privés, avec la même cruauté, des plus belles scènes de l'*Othello* de Shakespeare. Avec quel plaisir nous aurions vu la première scène à Venise, et la dernière en Chypre! Un Maure enlève d'abord la fille d'un sénateur. Iago, officier du Maure, court sous la fenêtre du père : le père paraît en chemise à cette fenêtre. « Tête-« bleu! dit Iago, mettez votre robe; un belier noir « monte sur votre brebis blanche; allons, allons, « debout, descendez, ou le diable va faire de vous « un grand-père.

LE SÉNATEUR.

« Quoi donc! que veux-tu? es-tu devenu fou?

IAGO.

« Hé! mordieu, signor, êtes-vous de ceux qui « n'oseraient servir Dieu, si le diable le leur dé« fendait? Nous venons vous rendre service, et « vous nous prenez pour des rufiens : je vous dis « que votre fille va être couverte par un cheval de « Barbarie, que vos petits-enfans henniront après « vous; et que vous aurez pour cousins des rous« sins d'Afrique.

LE SÉNATEUR.

« Quel profane coquin me parle ainsi?

IAGO.

« Hé! oui; sachez que votre fille Desdémona « et le Maure Othello font à présent la bête à « deux dos. »

Ce même Iago accompagne en Chypre le Maure Othello et la signora Desdémona, que le sénat a gracieusement accordée pour femme à ce Maure, gouverneur de Chypre, en dépit du père.

A peine sont-ils arrivés dans cette île, que ce Iago entreprend de rendre le Maure jaloux de sa femme, et de lui faire soupçonner sa fidélité. Le Maure commence déja à sentir de l'inquiétude; il fait ses réflexions. « Après tout, dit-il, quelle sen« sation ai-je eue des plaisirs que d'autres ont pu « lui donner, et de sa luxure? je ne l'ai point vu,

« cela ne m'a point blessé; j'ai dormi tout aussi « bien. Quand on nous vole une chose dont nous « n'avons pas besoin, si nous l'ignorons, on ne nous « a rien volé... J'aurais été fort heureux si toute « l'armée, et jusqu'aux goujats, avaient tâté d'elle, « et que je n'en eusse rien su... Oh! non... Adieu « tout contentement; adieu les troupes emplu- « mées; adieu la fière guerre, qui fait une vertu « de l'ambition; adieu les chevaux hennissans, et la « trompette aiguë, et le fifre qui perce l'oreille, et « le tambour qui anime le courage, et la bannière « royale, et tous les grades, et l'orgueil, et la « pompe, et les détails d'une guerre glorieuse; et « vous, engins mortels, dont le rude gosier imite « ceux de l'immortel Jupiter, adieu; Othello n'a « plus d'occupation. »

C'est encore là un des endroits admirables, enrichis par les guillemets de Pope.

IAGO.

« Est-il possible, monseigneur!

OTHELLO, le prenant à la gorge.

« Vilain, prouve-moi que ma femme est une « p....., prouve-le-moi, donne-m'en une preuve « oculaire; ou par tout ce que vaut l'ame éternelle « de l'homme, il vaudrait mieux pour toi que tu « fusses né un chien.

IAGO.

« Cette fonction ne me plaît guère; mais, puis-

« que je me suis si fort avancé, par pure honnêteté « et par amitié pour vous, je poursuivrai. J'étais « couché l'autre nuit avec votre lieutenant Cassio, « et je ne pouvais dormir à cause d'une rage de « dent. Il y a des gens, comme vous savez, qui ont « l'ame si relâchée, qu'ils parlent en dormant de « leurs affaires; Cassio est un de ceux-là. Il disait « dans son sommeil: Ma chère Desdémona, soyons « bien prudens; cachons bien nos amours. En « parlant ainsi, il me prenait les mains, il me tâ-« tonnait, il s'écriait : Ah, charmante créature! et « il me baisait avec ardeur, comme s'il eût arraché « par la racine des baisers plantés sur mes lèvres; « et il mettait ses cuisses sur mes jambes, et il « soupirait, il haletait, il me baisait, il s'écriait : « Damné de destin qui t'a donnée à ce Maure! »

Sur ces preuves si décemment énoncées, et sur un mouchoir de Desdémona que Cassio avait rencontré par hasard, le capitaine maure ne manque pas d'étrangler sa femme dans son lit; mais il lui donne un baiser avant de la faire mourir. « Allons, « dit-il, meurs, p..... — Ah, monseigneur! ren-« voyez-moi, mais ne me tuez pas. — Meurs, p..... « — Ah, tuez-moi demain! laissez-moi vivre cette « nuit. — Gueuse, si tu branles! — Une seule « demi-heure. — Non, quand cela sera fait, il n'y « aura plus de délai. — Mais que je dise au « moins mes prières. — Non, il est trop tard...» Il

l'étrangle; et Desdémona, après avoir été bien étranglée, s'écrie qu'elle est innocente. Quand Desdémona est morte, le sénat rappelle Othello; on vient le prendre pour le mener à Venise où il doit être jugé. « Arrêtez, dit-il; un mot ou deux...
« Vous direz au sénat qu'un jour dans Alep je trou-
« vai un Turc à turban, qui battait un Vénitien,
« et qui se moquait de la république; je pris par
« la barbe ce chien de circoncis, et je le frappai
« ainsi. » Il se frappe alors lui-même.

Un traducteur français qui nous a donné des esquisses de plusieurs pièces anglaises, et entre autres du *Maure de Venise*, moitié en vers, moitié en prose, n'a traduit aucun des morceaux essentiels que nous avons mis sous les yeux des lecteurs; il fait parler ainsi Othello :

L'art n'est point fait pour moi; c'est un fard que je hais.
Dites-leur qu'Othello, plus amoureux que sage,
Quoique époux adoré, jaloux jusqu'à la rage,
Trompé par un esclave, aveuglé par l'erreur,
Immola son épouse, et se perça le cœur.

DUCIS.

Il n'y a pas un mot de cela dans l'original; *l'art n'est pas fait pour moi* est pris dans *Zaïre*, mais le reste n'en est pas.

Le lecteur est maintenant en état de juger le procès entre la tragédie de Londres et la tragédie de Paris.

ÉLOGE

DE M. DE CRÉBILLON.

1762.

M. de Crébillon avait plus de génie que de littérature; il s'appliqua cependant assez tard à la poésie dramatique. Il fut dans sa jeunesse homme de plaisir et de bonne compagnie, et ce ne fut qu'à l'âge de trente ans qu'il composa sa première tragédie. Il était né en 1674, à Dijon, ville qui a produit plus d'un homme d'esprit et de génie. Il donna en 1705 son *Idoménée*.

IDOMÉNÉE.

Cette tragédie eut treize représentations. On jouait alors les pièces nouvelles plus long-temps qu'aujourd'hui, parce qu'alors le public n'était point partagé entre plusieurs spectacles, tels que la Comédie italienne et la Foire : il fallait environ vingt représentations pour constater le succès passager d'une nouveauté. Aujourd'hui on regarde une douzaine de représentations comme un succès assez rare, soit que l'on commence à être rassasié de tragédies dans lesquelles on a vu si souvent des déclarations d'amour, des jalousies et des

meurtres; soit parce que nous n'avons plus de ces acteurs dont la voix, noble comme celle de Baron, terrible comme celle de Beaubourg, touchante comme celle de Dufresne, subjugue l'attention du public; soit qu'enfin la multitude des spectacles fasse tort au théâtre le plus estimé de l'Europe.

On trouva quelques beautés dans l'*Idoménée*, mais elle n'est point restée au théâtre; l'intrigue en était faible et commune, la diction lâche, et toute l'économie de la pièce trop moulée sur ce grand nombre de tragédies languissantes qui ont paru sur la scène, et qui ont disparu.

ATRÉE.

En 1707 il donna *Atrée*, qui eut beaucoup plus de succès. On la joua dix-huit fois. Elle avait un caractère plus fier et plus original. Le cinquième acte parut trop horrible. Il ne l'est cependant pas plus que le cinquième de *Rodogune;* car certainement Cléopâtre, en assassinant un de ses fils, et en présentant du poison à l'autre, n'ayant à se plaindre d'aucun des deux, commet une action bien plus atroce que celle d'Atrée, à qui son frère a enlevé sa femme. Ce n'est donc point parce que la coupe pleine de sang est une chose horrible qu'on ne joue plus cette pièce; au contraire, cet excès de terreur frapperait beaucoup de spectateurs, et les remplirait de cette sombre et doulou-

reuse attention qui fait le charme de la vraie tragédie; mais le grand défaut d'*Atrée*, c'est que la pièce n'est pas intéressante. On ne prend aucune part à une vengeance affreuse, méditée de sang froid, sans aucune nécessité. Un outrage fait à Atrée, il y a vingt ans, ne touche personne; il faut qu'un grand crime soit nécessaire, et il faut qu'il soit commis dans la chaleur du ressentiment. Les anciens connurent bien mieux le cœur humain que ce moderne, quand ils représentèrent la vengeance d'Atrée suivant de près l'injure.

L'auteur tombe encore dans le défaut tant reproché aux modernes, celui d'un amour insipide. Ce qui a achevé de dégoûter à la longue de cette pièce, c'est l'incorrection du style. Il y a beaucoup de solécismes et de barbarismes, et encore plus d'expressions impropres. Dès les deux premiers vers il pèche contre la langue et contre la raison:

> Avec l'éclat du jour je vois enfin paraître
> L'espoir et la douceur de me venger d'un traître.

Comment voit-on paraître un espoir avec l'éclat du jour? comment voit-on paraître la douceur? Le plus grand défaut de son style consiste dans des vers boursouflés, dans des sentences qui sont toujours hors de la nature:

> Je voudrais me venger, fût-ce même des dieux:
> Du plus puissant de tous j'ai reçu la naissance;
> Je le sens au plaisir que me fait la vengeance.

La Fontaine a dit aussi heureusement que plaisamment :

. . . . Je sais que la vengeance
Est un morceau de roi ; car vous vivez en dieux.

Mais une telle idée peut-elle entrer dans une tragédie?

Thyeste y raconte un songe qui n'est au fond qu'un amas d'images incohérentes, une déclamation absolument inutile au nœud de la pièce : à quoi sert

Une ombre qui *perce la terre ?*

Un songe

Qui finit par un coup de tonnerre ?

Ce sont de grands mots qui étourdissent les oreilles. « Les songes de la nuit qui ne se dissipent que par « le jour qui les suit, sont d'infortunés présages « qui asservissent son ame à de tristes images. » Tout cela n'est ni bien écrit ni bien pensé.

On y voit une foule d'expressions vagues, rebattues, et sans objet déterminé, comme :

Athène éprouvera le sort le plus funeste.
Au milieu des horreurs du sort le plus funeste.
. . . . . . Pour venger l'affront le plus funeste.
Allez, que votre bras à l'Attique funeste.
Ne comptez-vous pour rien un amour si funeste ?
Quoi ! tu peux t'arrêter dans ce séjour funeste !
. . . . . . Tes soupçons et ta haine funeste.
Puis-je encor m'étonner d'une ardeur si funeste ?
Ce billet seul contient un regret si funeste.
. . . . Dans un jour si funeste.

Cette rime oiseuse tant de fois répétée n'est pas la seule qui fatigue les oreilles délicates. Il y a trop de rimes en épithètes. En général, la pièce est écrite avec dureté. Les vers sont sans harmonie, la versification négligée comme la langue. La plupart de nos auteurs tragiques n'ont pas su toujours bien écrire, et faire dire aux personnages ce qu'ils devaient dire. Il est vrai que tous ces devoirs sont très difficiles à remplir. Pour faire une tragédie en vers, il faut savoir faire des vers, il faut posséder parfaitement sa langue, ne se servir jamais que du mot propre, n'être ni ampoulé, ni faible, ni commun, ni trop singulier. Je ne parle ici que du style. Les autres conditions sont encore plus nécessaires et plus difficiles. Nous n'avons aucune tragédie parfaite, et peut-être n'est-il pas possible que l'esprit humain en produise jamais. L'art est trop vaste, les bornes du génie trop étroites, les règles trop gênantes, la langue trop stérile, et les rimes en trop petit nombre. C'est bien assez qu'il y ait dans une tragédie des beautés qui fassent pardonner les défauts.

ÉLECTRE.

Électre, jouée en 1708, eut autant de représentations qu'*Atrée*; mais elle eut l'avantage de rester plus long-temps au théâtre. Le rôle de Palamède, qui fut le mieux joué, était aussi celui qui en im-

posait le plus. On s'aperçut depuis que ce rôle de Palamède est étranger à la pièce, et qu'un inconnu obscur, qui fait le personnage principal dans la famille d'Agamemnon, gâte absolument ce grand sujet, en avilissant Oreste et Électre. Ce roman, qui fait d'Oreste un homme fabuleux, sous le nom de Tydée, et qui le donne pour fils de Palamède, a paru trop peu vraisemblable. On ne peut concevoir comment Oreste, sous le nom de Tydée, ayant fait tant de belles actions à la cour d'Égisthe, ayant vaincu les deux rois de Corinthe et d'Athènes, comment ce héros, connu par ses victoires, est ignoré de Palamède.

On a surtout condamné la partie carrée d'Électre avec Itys, petit-fils de Thyeste, et d'Iphianasse avec Thydée, qui est enfin reconnu pour Oreste. Ces amours sont d'autant plus condamnables, qu'ils ne servent en rien à la catastrophe. On ne parle d'amour dans cette pièce que pour en parler. C'est une grande faute, il faut l'avouer, d'avoir rendu amoureuse cette Électre, âgée de quarante ans, dont le nom même signifie *sans faiblesse*, et qui est représentée dans toute l'antiquité comme n'ayant jamais eu d'autre sentiment que celui de la vengeance de son père.

C'est le peu de connaissance des bons ouvrages anciens, ou plutôt l'impuissance de fournir cinq actes dans un sujet si noble et si simple, qui fait

recourir un auteur à cette malheureuse ressource d'un amour trivial.

Il y a de belles tirades dans l'*Électre* de M. de Crébillon. On souhaiterait en général que la diction fût moins vicieuse, le dialogue mieux fait, les pensées plus vraies.

Électre commence à s'adresser à la Nuit, comme dans un couplet d'opéra : elle l'appelle « insen-« sible témoin de ses vives douleurs ; elle ne vient « plus lui confier ses pleurs, » et elle lui confie qu'*elle* aime Itys : elle lui dit qu'elle veut tuer Itys, parce qu'elle l'aime, « immolons l'amant qui nous « outrage ; » et le moment d'après elle avoue à la Nuit que le vertueux « Itys n'en a pas moins trouvé « le chemin de son cœur ; mais Arcas ne vient pas, » dit-elle. Quel rapport cet Arcas a-t-il avec cet Itys et avec cette nuit ? Il n'y a là nulle suite d'idées, nul art, nulle connaissance de la manière dont on doit sentir et s'exprimer. Arcas lui dit :

Loin de faire éclater le trouble de votre ame,
Flattez plutôt d'Itys l'audacieuse flamme ;
Faites que votre hymen se diffère d'un jour :
Peut-être nous verrons Oreste de retour.

Ces vers et presque tous ceux de la pièce sont trop dépourvus d'élégance, d'harmonie, de liaison. Itys se présente à Électre et lui dit :

Ah ! ne m'enviez pas mon amour, inhumaine ;
Ma tendresse ne sert que trop bien votre haine.

Si l'amour cependant peut désarmer un cœur,
Quel amour fut jamais moins digne de rigueur ?
. . . .
Au prix de tout mon sang je voudrais être à vous,
Si c'était votre aveu qui me fît votre époux.
Ah ! par pitié pour vous, princesse infortunée,
Payez mon tendre amour par un prompt hyménée ;
. . . .
Régnez donc avec moi, c'est trop vous en défendre.

Ce ne sont pas là les vers de Sophocle. L'auteur écrit mieux quand il imite les beaux morceaux du grec, quand Électre dit à sa mère :

Moi, l'esclave d'Égisthe ! ah, fille infortunée !
Qui m'a fait son esclave ? et de qui suis-je née ?
Était-ce donc à vous de me le reprocher, etc.

C'était là le véritable sujet de la pièce ; c'était là l'unique intérêt qu'il fallait faire paraître.

On ne peut souffrir, après ces mouvemens de terreur et de pitié, qu'Oreste vienne faire une déclaration d'amour à Iphianasse, et qu'il dise :

Peut-être à cet honneur aurais-je pu prétendre
Avec quelque bonheur et l'amour le plus tendre.
Quels efforts, quels travaux, quels illustres projets
N'a point tentés ce cœur charmé de vos attraits ;
Qui, trop plein d'un amour qu'Iphianasse inspire,
En dit moins qu'il n'en sent et plus qu'il n'en doit dire !

Et l'autre lui répond :

Un amant comme vous, quelque feu qui l'inspire,
Doit soupirer du moins sans oser me le dire.

Ces discours de roman mis en vers si lâches et

si faibles dépareraient trop une pièce qui serait d'ailleurs bien faite et bien écrite; mais quand on voit des vers tels que ceux-ci :

Ah ! que les malheureux éprouvent de tourmens !
D'Électre, en ce moment, faible cœur, cours l'apprendre.

. . . .

Est-ce ainsi que des dieux la suprême sagesse
Doit braver des mortels la crédule faiblesse !
J'ai fait peu pour Égisthe, et de quelques succès
Sa bonté chaque jour s'acquitte avec excès.

. . . .

Ne m'arrêtez donc plus sur l'espoir des bienfaits.
Connaissez-vous enfin ce guerrier redoutable
Pour le tyran d'Argos, *rempart impénétrable ?*

. . . .

Dans le sein d'un barbare éteindre mes transports.

Quand on voit, dis-je, tant de vers, ou durs, ou dénués de sens, ou languissans par des épithètes inutiles, ou défigurés par des termes impropres, on prononce avec Boileau :

Sans la langue en un mot l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

Que doit-on donc prononcer, quand une versification si vicieuse dans tous les points n'a guère d'autre mérite que de soutenir, par quelques descriptions ampoulées, un drame plus vicieux encore par la conduite?

Malgré ces défauts, dont il faut convenir, il y avait assez de beautés pour faire réussir la pièce. Les rôles d'Électre et de Palamède ont des tirades

très imposantes. La reconnaissance d'Électre et d'Oreste fesait un grand effet; et, si le style en général n'était pas châtié, il y avait des vers d'un grand tragique, qui méritaient des applaudissemens.

DIGRESSION SUR CE QUI SE PASSA ENTRE LES REPRÉSENTATIONS D'ÉLECTRE ET DE RHADAMISTE.

Tandis qu'après le succès d'*Atrée* et d'*Électre*, il semblait que M. de Crébillon pût prétendre à l'Académie française, il en fut exclus par les deux brigues de La Motte et de Rousseau. Il fit contre La Motte et contre les amis de cet auteur, qui s'assemblaient souvent au café de la veuve Laurent, une satire dans laquelle chacun d'eux était désigné sous le nom de quelque animal. La Motte était la taupe, parce qu'il était déja menacé de perdre la vue; l'abbé de Pons, disgracié de la nature par l'irrégularité de sa taille, était le singe; Danchet, d'une assez haute stature, était le chameau; Fontenelle, par allusion à sa conduite adroite, était le renard. Cette satire manquait de grace et de sel. Il la récitait volontiers chez Oghières; mais je ne crois pas qu'elle ait jamais été imprimée.

Il fit aussi cette épigramme contre Rousseau, qui sollicitait la place de l'académie :

Quand poil de Roux fesant la quarantaine,
De ses poisons le Louvre infectera,
En tel mépris cetui corps tombera
Que Pellegrin y entrera sans peine.

Ce Pellegrin avait fait plusieurs pièces de théâtre avec quelques succès passagers. Deux prix remportés à l'académie semblaient le mettre à portée de prétendre à cette place.

Pour Rousseau, il n'était encore connu que par quelques odes approuvées par des connaisseurs, et par quelques épigrammes. La carrière du théâtre est infiniment plus difficile à remplir. Sa comédie du *Café* et celle du *Capricieux* avaient été très mal reçues; celle du *Flatteur* était froide, et n'eut qu'un succès très médiocre. Ses opéras étaient encore plus mauvais. D'ailleurs, son caractère lui ayant fait beaucoup d'ennemis, La Motte eut la place, et Rousseau n'eut que deux voix pour lui.

Tout cela excita la bile de Rousseau, qui fit une satire intitulée *Épître à Marot*, dans laquelle on trouve de très jolis vers parmi beaucoup d'autres qui ne sont que bizarres, et qui sont remplis d'injures grossières et de termes hasardés et impropres. Il traite tous ceux qui allaient au café, de maroufles, et il parle ainsi de Crébillon:

Comment nommer ce froid énergumène,
Qui, d'Hélicon chassé par Melpomène,
Me défigure en ses vers ostrogoths,
Comme il a fait rois et princes d'Argos?

Après cette satire, Rousseau n'osa plus remettre les pieds au café de la Laurent, où tous les gens

de lettres qu'il avait outragés s'assemblaient. Chacun d'eux l'accabla d'épigrammes et de chansons. Toute cette guerre divertissait le public aux dépens des parties belligérantes, et c'était le seul fruit qu'on en pût retirer.

La chose devint sérieuse quand Rousseau eut fait cinq couplets atroces, sur un air d'opéra, contre la plupart de ses ennemis. Ces couplets, qu'il récita imprudemment, devinrent publics. Malheureusement pour lui, un nommé *Debrie*, qui était devenu son ami et son confident, lui conseilla de faire de nouveaux couplets, et de les envoyer par des inconnus aux intéressés mêmes. On ne pouvait donner un conseil plus détestable: il semblait même qu'il fût dicté par la haine; car Rousseau avait fait contre ce *Debrie* les épigrammes les plus violentes, dans lesquelles il l'avait traité de *fesse-Matthieu*. Cependant il est vrai que Debrie, haïssant encore plus tous ceux qui lui avaient témoigné du mépris au café de la Laurent, et s'étant réconcilié avec Rousseau, auquel même je sais qu'il prêta quelque argent, non seulement il lui conseilla de faire les couplets qui commencent ainsi:

> Que de mille sots réunis
> Pour jamais le café s'épure;
> Que l'insipide Dionis
> Porte ailleurs sa plate figure;

mais il en porta lui-même une copie chez Oghières,

qui eut la discrétion de la jeter au feu. C'est ce qui m'a été confirmé par un parent de Debrie, qui fut témoin de tout ce scandale, et qui conjura le sieur Oghières de n'en parler jamais.

Enfin les derniers couplets parurent. M. de Crébillon y fut attaqué dans ses mœurs, d'une manière affreuse, qui lui fit même assez de tort, et qui ne contribua pas peu à lui fermer encore longtemps les portes de l'académie: tant les hommes sont injustes! Il faut remarquer que Rousseau, ayant su par Debrie que le Suisse Oghières, en jetant au feu les premiers couplets, avait dit que l'auteur, quel qu'il fût, méritait le carcan et les galères, plaça Oghières lui-même dans les derniers, qui firent tant de bruit. Tout cela est si vrai, que dans le procès criminel que Rousseau osa intenter au sieur Saurin, géomètre de l'académie des sciences, au sujet de ces couplets infames, Debrie fut le seul qui accompagna Rousseau devant les juges. Ils poursuivirent ensemble l'affaire entamée pour perdre les sieurs Saurin et La Motte; et, lorsque Rousseau fut condamné unanimement par le châtelet et par le parlement, ce Debrie lui prêta de l'argent pour sortir du royaume.

Ce sont là des faits de la vérité la plus incontestable. Je n'ai jamais pu concevoir comment il s'est pu trouver quelques personnes assez dépourvues de raison et d'équité pour soutenir que La Motte,

Saurin, et un joaillier nommé *Malafer*, avaient fait ensemble tous ces infames couplets pour les imputer à Rousseau.

M. de Crébillon savait, à n'en pouvoir douter, que Rousseau était l'auteur de tout; Oghières lui avait enfin avoué que Debrie lui avait apporté les premiers.

Il est indubitable que non seulement Rousseau fut coupable de cette infamie, mais encore du crime affreux d'en accuser un innocent. La haine l'aveuglait; c'était sa passion dominante. Il y joignit l'hypocrisie; car dans le cours du procès même il fit une retraite au noviciat des jésuites, sous le père Sanadon; et, retiré à Bruxelles, il fit un pèlerinage à pied à Notre-Dame de Hall, dans le temps qu'il trahissait et livrait à ses créanciers le sieur Médine qui l'avait secouru dans ses plus pressans besoins. Ce sont encore des faits dont on a la preuve. Il ne cessa de faire à Bruxelles des épigrammes bonnes ou mauvaises contre les mêmes personnes qu'il avait outragées à Paris; il en fit contre Fontenelle, La Motte, La Faye, Saurin, et contre Crébillon, qu'il désigne sous le nom de *Lycophron*.

Il en fit contre l'abbé d'Olivet, qui n'avait pas approuvé ses *Aïeux chimériques*, et contre l'abbé Dubos, secrétaire perpétuel de l'académie. Tout cela est imprimé.

Il reste à savoir si de telles horreurs peuvent être pardonnées en faveur de deux ou trois odes qui ne sont que des déclamations de rhétorique, de quelques psaumes au dessous des cantiques d'*Esther* et d'*Athalie*, et de quelques épigrammes dont le fond n'est jamais de lui, et dont presque tout le mérite consiste dans des turpitudes. Je voudrais seulement qu'on lui eût donné le rôle de Palamède et de Rhadamiste à traiter; il aurait été infiniment au dessous de M. de Crébillon. Qu'on en juge par toutes ses pièces de théâtre, et en dernier lieu par *les Aïeux chimériques* et par *l'Hipocondre:* on voit un homme absolument sans invention et sans génie, qui n'avait guère d'autres talens que celui de la rime et du choix des mots. Il n'y a pas un vers dans tous ses ouvrages qui aille au cœur; et on peut conclure, par le froid qui règne dans tous ses drames, qu'il était incapable de faire une scène tragique.

Si M. de Crébillon avait plus châtié son style, je ne balancerais pas à le placer, malgré ses défauts, infiniment au dessus de Rousseau; car, si on doit proportionner son estime aux difficultés vaincues, il est certainement plus difficile de faire une tragédie qu'une ode. Les cantiques d'*Athalie* et d'*Esther* sont ce que nous avons de meilleur en ce genre: mais approchent-ils d'une seule scène bien faite?

RHADAMISTE.

Rhadamiste est la meilleure pièce de M. de Crébillon. L'intrigue est tirée tout entière du second tome d'un roman assez ignoré, intitulé *Bérénice*. Cette pièce fut jouée pour la première fois en 1711, et eut trente représentations. Elle est pleine de grands traits de force et de pathétique. On trouva, il est vrai, l'exposition trop obscure, et l'amour d'Arsame trop faible; Pharasmane ressemblait trop à Mithridate amoureux d'une jeune personne dont ses deux fils sont amoureux aussi. C'était imiter un défaut de Racine; mais le rôle de Pharasmane est plus fier et plus tragique que celui de Mithridate, s'il n'est pas si bien écrit.

Ce que les esprits sages condamnèrent le plus dans cette pièce, ce fut une idée puérile de Rhadamiste, qui attribue aux Romains un ridicule dont ils étaient fort éloignés. Il suppose qu'il est choisi par eux pour aller sous un nom étranger en ambassade auprès de son propre père, pour semer la discorde dans sa famille. Comment la cour de l'empereur romain aurait-elle été assez imbécille pour imaginer que ce fils serait toujours inconnu à la cour de Pharasmane, et qu'étant une fois reconnu il ne se raccommoderait point avec lui?

Une telle extravagance n'est jamais entrée dans

la tête de personne, excepté dans celle de l'auteur du roman de *Bérénice*, pour lequel M. de Crébillon a poussé trop loin la complaisance. Il pallie autant qu'il le peut le vice de cette supposition, en disant :

> Des Romains si vantés telle est la politique.

Mais cela même devint comique, parce que tout le monde sent assez l'absurdité d'une politique pareille.

C'est en partie ce vice capital, joint à l'obscurité de l'exposition et à la versification incorrecte de l'auteur, qui fit dire à Boileau dans sa dernière maladie, quand on lui apporta cette pièce: « Qu'on « m'ôte ce galimatias ; les Pradons étaient des « aigles en comparaison de ces gens-ci ; je crois « que c'est la lecture de *Rhadamiste* qui a augmenté « mon mal. »

La mauvaise humeur de Boileau était injuste. *Rhadamiste* valait mieux que les pièces des rivaux de Racine, et même que l'*Alexandre* de Racine, auquel Boileau avait prodigué autrefois des éloges bien peu mérités ; ce qui aurait pu excuser la bilieuse critique de Boileau, c'était le commencement même de la pièce:

ZÉNOBIE.

> Laisse-moi ; ta pitié, tes conseils et la vie
> Sont le comble des maux pour la triste Isménie.
> Dieu juste ! ciel vengeur, effroi des malheureux, etc.

PHÉNICE.

Vous verrai-je *toujours*, les yeux baignés de larmes,
Par d'éternels transports remplir mon cœur d'alarmes?
Le sommeil en ces lieux verse en vain ses pavots;
La nuit n'a plus pour vous ni douceur ni repos.
Cruelle, si l'amour vous éprouve inflexible, etc.

C'est ainsi que la pièce débute. Les connaisseurs devinent aisément combien un homme tel que Boileau devait être choqué de voir que « la « pitié de Phénice est le comble des maux pour « Zénobie. » Cela n'a pas de sens. Comment la pitié et les conseils d'une confidente, d'une amie, peuvent-ils être le comble des maux? comment les conseils et la vie sont-ils ensemble? pourquoi « le ciel est-il l'effroi des malheureux? » Il l'est des coupables, et ce sont les malheureux dont il est le consolateur.

Pourquoi Phénice appelle-t-elle sa maîtresse *cruelle?* Cela est bon dans OEnone, à qui Phèdre cache son secret; mais cette imitation est ridicule dans Phénice. Un amant de comédie peut appeler sa maîtresse qui le refuse *cruelle;* mais une confidente tragique ne doit point lui reprocher en mauvais français que *l'amour l'éprouve inflexible.*

Boileau pouvait-il ne pas condamner une Zénobie « remplissant toujours d'alarmes, par d'éter« nels transports, » le cœur de sa suivante? Qu'estce « qu'une nuit qui n'a point de douceur? » Quel

langage faible et barbare! Boileau pouvait-il supporter une femme qui s'écrie :

> Puisque l'amour a fait le malheur de ma vie,
> Quel autre que l'amour peut venger Zénobie ?

De telles pointes sont-elles tolérables? Un homme de goût approuvera-t-il que Rhadamiste dise qu'il est « criminel sans penchant, vertueux sans des-« sein? » cela forme-t-il un sens? On voit bien que Rhadamiste veut dire qu'il est criminel malgré lui, qu'il aime la vertu sans la suivre; mais il faut savoir exprimer sa pensée. Tant d'expressions louches, obscures, impropres, vicieuses, peuvent rebuter un lecteur instruit et difficile.

Rhadamiste, prétendu ambassadeur de Rome auprès de son père, veut enlever une inconnue que le jeune Arsame lui recommande, et il dit :

> D'ailleurs pour l'enlever ne me suffit-il pas
> Que mon père cruel brûle pour ses appas ?

Quoi! il enlève une femme, uniquement parce que le roi son père en est amoureux! de plus, comment ne voit-il pas qu'on la reprendra aisément de ses mains? Quel ambassadeur a jamais fait une telle folie? Rhadamiste peut-il heurter ainsi les premiers principes de la raison, après avoir dit.... « d'un ambassadeur empruntons la « prudence? » Ce vers, tout comique qu'il est,

n'est-il pas la condamnation de sa conduite? quelle prudence de violer le droit des gens pour s'exposer aux plus grands affronts!

Un grand défaut de conduite encore, c'est qu'à la fin de la pièce, Arsame voyant son frère Rhadamiste en péril, et pouvant le sauver d'un mot, ne révèle point à Pharasmane que Rhadamiste est son fils. Il n'a qu'à parler pour prévenir un parricide, nulle raison ne le retient; cependant il se tait. L'auteur le fait persister une scène entière dans un silence condamnable, uniquement pour ménager à la fin une surprise qui devient puérile, parce qu'elle n'est nullement vraisemblable.

C'est là une partie des défauts que tous les connaisseurs remarquent dans *Rhadamiste*. Cependant il y a dans cette pièce du tragique, de l'intérêt, des situations, des vers frappans. La reconnaissance de Rhadamiste et de Zénobie plaît beaucoup: le rôle de Zénobie est noble; elle est vertueuse et attendrissante. En un mot, c'est la seule de toutes les pièces de cet auteur qu'on croie devoir rester au théâtre.

XERXÈS.

La tragédie de *Xerxès*, donnée en 1715, ne fut jouée que deux fois. Il arriva à la première représentation une chose assez singulière : tout le

monde se mit à rire à ces vers d'un scélérat nommé *Artaban*, qui va assassiner son maître :

Amour d'un vain renom, faiblesse scrupuleuse,
Cessez de tourmenter une ame généreuse,
Digne de s'affranchir de vos soins odieux.
Chacun a ses vertus, ainsi qu'il a ses dieux.
Dès que le sort nous garde un succès favorable,
Le sceptre absout toujours la main la plus coupable;
Il fait du parricide un homme généreux :
Le crime n'est forfait que pour les malheureux.

Ce n'était pas seulement ce galimatias qui fesait rire, c'était l'atrocité insensée de ces détestables maximes trop ordinaires alors au théâtre, et que Cartouche n'aurait osé prononcer. Cette horreur était si outrée dans la tragédie de *Xerxès*, que le public prit le parti d'en rire au lieu de faire entendre des huées d'indignation. *Xerxès* est écrit et conduit comme les pièces de Cyrano de Bergerac. Cependant on l'a fait imprimer en 1750 au Louvre, aux dépens du roi : c'est un honneur que n'ont eu ni *Cinna* ni *Athalie*.

SÉMIRAMIS.

En 1717, M. de Crébillon fit représenter *Sémiramis*; elle n'eut aucun succès, et ne sera jamais reprise. Le défaut le plus intolérable de cette pièce est que Sémiramis, après avoir reconnu Ninias pour son fils, en est encore amoureuse; et ce qu'il y a d'étrange, c'est que cet amour est sans terreur

et sans intérêt. Les vers de cette pièce sont très mal faits, la conduite insensée, et nulle beauté n'en rachète les défauts. Les maximes n'en sont pas moins abominables que celles de *Xerxès*. La diction et la conduite sont également mauvaises ; cependant l'auteur eut la faiblesse de la faire imprimer.

Le sieur Danchet, examinateur des livres, fut chargé de rendre compte de la pièce ; il donna son approbation en ces termes :

« J'ai lu *Sémiramis*, et j'ai cru que la mort de « cette reine, au défaut de ses remords, pouvait « faire tolérer l'impression de cette tragédie. »

Cette singulière approbation brouilla vivement Crébillon et Danchet. Celui-ci adoucit un peu les termes de son approbation ; mais *la mort au défaut des remords* subsista, et Crébillon fut au désespoir. Il a fait retrancher les approbations dans l'édition qu'il a obtenu qu'on fît au Louvre.

PYRRHUS.

Pyrrhus eut quelque succès en 1729 ; mais ce succès baissa toujours depuis ; et aujourd'hui cette tragédie est entièrement abandonnée. Elle vaut mieux que *Sémiramis* ; mais le style en est si mauvais, il y a tant de longueurs et si peu de naturel et d'intérêt, qu'il n'est point à croire que jamais elle soit tirée de la foule des pièces qu'on ne représente plus.

CATILINA.

M. de Crébillon ayant commencé la tragédie de *Cromwell* abandonna ce projet, et refondit des endroits des deux premiers actes dans le sujet de *Catilina*. Ensuite, se livrant au dégoût que lui donnait le malheur attaché si souvent à la littérature, il renonça à toute société et à tout travail, jusqu'à ce qu'en 1747 une personne respectable, dont le nom doit être cher à tous les gens de lettres*, l'engagea, par des bienfaits, à finir cet ouvrage, dont on parlait dans Paris avec les plus grands éloges.

M. de Crébillon, reçu enfin à l'Académie française, y avait récité plusieurs fois les premiers actes de *Catilina*, qu'on avait applaudis avec transport. Il continua la pièce à l'âge de soixante et dix ans passés. La faveur du public ne se signala jamais avec plus d'indulgence. En vain ce petit nombre d'hommes qui va toujours aux représentations armé d'une critique sévère réprouva l'ouvrage; rien ne prévalut contre l'heureuse disposition du public, qui voulait ranimer un vieillard dont il plaignait la longue retraite, dont les talens avaient trouvé des partisans que le public aimait.

Il est vrai qu'on riait en voyant Catilina parler

* Madame de Pompadour.

au sénat de Rome du ton dont on ne parlerait pas aux derniers des hommes; mais, après avoir ri, on retournait à *Catilina*. On la joua dix-sept fois. Rien ne caractérise peut-être plus la nation que cet empressement singulier. Il y avait, dans cette faveur passagère, une autre raison qui contribua beaucoup à cet étrange succès, et qui ne venait pas d'un esprit de faveur *.

Mais après que le torrent fut passé, on mit la pièce à sa véritable place; et, quelque protection qu'elle eût obtenue, on ne put la faire reparaître sur la scène. Les yeux s'ouvrent tantôt plus tôt, tantôt plus tard. *Catilina* était trop barbarement écrit; la conduite de la pièce était trop opposée au caractère des Romains, trop bizarre, trop peu raisonnable, et trop peu intéressante, pour que tous les lecteurs ne fussent pas mécontens. On fut surtout indigné de la manière dont Cicéron est avili. Ce grand homme, conseillant à sa fille de faire l'amour à Catilina, était couvert de ridicule d'un bout à l'autre de la pièce.

Lorsque l'auteur récita cet endroit à l'académie dans une séance ordinaire et non publique, il s'aperçut que ses auditeurs, qui connaissaient Cicéron et l'histoire romaine, secouaient la tête. Il s'adressa à M. l'abbé d'Olivet : *Je vois bien*, lui dit-il,

* La haine de quelques personnes puissantes contre M. de Voltaire, et l'envie des gens de lettres.

que cela vous déplaît. Point du tout, répondit ce savant et judicieux académicien; *cet endroit est digne du reste, et j'ai beaucoup de plaisir à voir Cicéron le mercure de sa fille.*

Une courtisane nommée *Fulvie*, déguisée en homme, était encore une étrange indécence. Les derniers actes, froids et obscurs, achèvent enfin de dégoûter les lecteurs.

Quant à la versification et au style, on sera peut-être étonné que l'académie, à qui l'auteur avait lu l'ouvrage, y avait laissé subsister tant de défauts énormes; mais il faut savoir que l'académie ne donne jamais de conseils que quand on les lui demande, et l'auteur était trop vieux pour en demander et pour en profiter. Ses vers ne furent applaudis dans les séances publiques que par des jeunes gens sur qui une déclamation ampoulée fait toujours quelque impression. Il arrive souvent la même chose au parterre, et ce n'est qu'avec le temps qu'on se détrompe d'une illusion en quelque genre que ce puisse être.

S'il est de quelque utilité de faire voir les défauts de détail, en voici quelques uns que nous tirerons des premières scènes :

Dis-moi (si jusque là ta fierté peut descendre),
Pourquoi faire égorger *Nonnius cette nuit?*

La fierté de Catilina descend jusqu'à répondre à

Lentulus qu'il a assassiné ce sénateur, l'un de ses partisans, pour se concilier les autres :

Et l'art de les soumettre exige un art suprême,
Plus difficile encor que la victoire même.

Un chef de parti, dit-il,

...... Doit tout rapporter à cet unique objet.
Vertueux ou méchant au gré de son projet;
Qu'il soit cru fourbe, ingrat, parjure, impitoyable,
Il sera toujours grand s'il est impénétrable.
Tel on déteste avant, que l'on adore après...
L'imprudence n'est pas dans la témérité.

Ensuite il dit qu'il aime la fille de Cicéron par tempérament :

C'est l'ouvrage des sens, non le faible de l'ame.

Deux vers après, il dit que cette passion

Est moins amour en lui qu'excès d'ambition.

Il avoue *qu'il a conquis ce bien.*

Il dit après :

..... Cette flamme où tout mon cœur s'applique
Est le fruit de ma haine et de ma politique.

Ainsi il aime Tullie par les sens, par ambition et par haine.

Il faut avouer qu'il est plaisant de voir après cela Tullie venir parler à Catilina dans un temple; d'entendre Catilina qui lui dit :

Qu'il est doux cependant de revoir vos beaux yeux,
Et de pouvoir ici rassembler tous ses dieux !

A quoi Tullie répond que, « si ses yeux sont des « dieux, la foudre deviendra le moindre de leurs « coups. »

Et Catilina réplique :

> Songez. . . . .
> Que l'amour est déchu de son autorité
> Dès qu'il veut de l'honneur blesser la dignité.

C'est ainsi que presque toute la pièce est écrite.

Les étrangers nous ont reproché amèrement d'avoir applaudi cet ouvrage; mais ils devaient savoir que nous n'avons fait en cela que respecter la vieillesse et la mauvaise fortune, et que cette condescendance est peut-être une des choses qui fait le plus d'honneur à notre public.

LE TRIUMVIRAT.

Il est difficile qu'un auteur ne croie pas qu'on lui ait rendu justice quand on a applaudi son ouvrage. M. de Crébillon, encouragé par ce succès, fit *le Triumvirat* à l'âge de quatre-vingt-un ans; mais le temps de la compassion était passé. Ce temps est toujours très court, et on ne peut obtenir grace qu'une fois. *Le Triumvirat* se sentait trop de l'âge de l'auteur; on ne le siffla point; il n'y eut ni tumulte ni mauvaise volonté; on l'écouta avec patience, mais bientôt la salle fut déserte. M. de Crébillon eut encore la faiblesse de faire imprimer

cette malheureuse pièce avec une épître chagrine, dans laquelle il se plaint de la plus horrible cabale. Il y a quelquefois des cabales en effet; mais quelle cabale peut empêcher le public de revenir entendre un ouvrage, s'il en est content?

C'est une chose assez plaisante que les préfaces des auteurs de pièces de théâtre : tantôt il y a eu une conspiration générale contre leur pièce, tantôt ils remercient le public d'avoir bien voulu avoir du plaisir; et lorsque cette préface, si remplie de remerciemens, est imprimée, le public a déja oublié la pièce et l'auteur.

Comme de toutes les productions de l'esprit, les dramatiques sont les plus exposées au grand jour, ce sont celles qui donnent le plus de gloire ou le plus de ridicule. Il n'en est pas d'une tragédie comme d'une épître, d'une ode. On ne récita point en public l'ode de Boileau sur *la prise de Namur,* ni ses satires sur l'*Équivoque,* et sur l'*Amour de Dieu*, devant deux mille personnes assemblées pour approuver ou pour condamner.

Un ouvrage en vers, quel qu'il soit, n'est guère connu que d'un petit nombre d'amateurs; il est d'ordinaire mis au rang des choses frivoles dont la nation est inondée : mais les spectacles sont une partie de l'administration publique; ils se donnent par l'ordre du roi, sous l'inspection des officiers de la couronne et des magistrats, ils exigent des frais

immenses. C'est à la fois un objet de commerce, de police, d'étude, de plaisir, d'instruction et de gloire. Il rassemble les citoyens, il attire les étrangers, et par là il devient une chose importante. Tout cela fait que le succès est plus brillant en ce genre que dans tout autre; mais aussi la chute est plus ignominieuse, étant plus éclairée. C'est un triomphe ou une espèce d'esclavage. Il s'agit encore d'une rétribution assez honnête pour tirer un homme de la pauvreté; ainsi, un auteur dramatique flotte pour l'ordinaire entre la fortune et l'indigence, entre le mépris et la gloire.

Ce sont ces deux puissans motifs qui ont toujours produit des haines si vives entre tous ceux qui ont travaillé pour le théâtre, depuis Aristophane jusqu'à nous. Ce fut l'unique source de ces abominables couplets dans lesquels M. de Crébillon fut désigné si scandaleusement par Rousseau, qui ne pouvait digérer le succès d'*Idoménée*, d'*Atrée* et d'*Électre*, tandis qu'il voyait tomber toutes ses comédies : *figulus figulo invidet* est un proverbe de tous les temps et de toutes les nations.

Il est vrai que ce proverbe n'a pas eu lieu entre M. de Voltaire et M. de Crébillon; c'est même une chose assez singulière que M. de Voltaire ayant traité *Sémiramis*, *Électre* et *Catilina*, et s'étant ainsi trouvé trois fois en concurrence avec lui, l'ait loué

AVERTISSEMENT

DES ÉDITEURS DE L'ÉDITION DE KEHL.

On a eu soin, dans ces *Commentaires*, de citer les passages entiers de Corneille, afin qu'il fût possible de les lire sans avoir son Théâtre sous les yeux; et, pour en faciliter l'usage aux personnes qui ont les différentes éditions de ce poëte, on a numéroté les vers de chaque scène.

C'est un des ouvrages de M. de Voltaire les plus propres à former le goût des jeunes gens et des étrangers; et on n'a pas cru pouvoir se permettre de le retrancher de cette édition, ni forcer ceux des souscripteurs qui voudraient avoir les *OEuvres de M. de Voltaire complètes* d'acheter une édition de Corneille avec les *Commentaires*.

N. B. Les traductions du *Jules César* de Shakespeare et de l'*Héraclius* de Caldéron sont jointes au Théâtre, tome XII de cette édition.

A MESSIEURS

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

MESSIEURS,

J'ai l'honneur de vous dédier cette édition des ouvrages d'un grand génie, à qui la France et notre compagnie doivent une partie de leur gloire. Les *Commentaires* qui accompagnent cette édition seraient plus utiles si j'avais pu recevoir vos instructions de vive voix. Vous avez bien voulu m'éclairer quelquefois par lettres sur les difficultés de la langue; vous m'auriez guidé non moins utilement sur le goût. Cinquante ans d'expérience m'ont instruit, mais ont pu m'égarer; quelques unes de vos séances m'en auraient plus enseigné qu'un demi-siècle de mes réflexions.

Vous savez, messieurs, comment cette édition fut entreprise : ce que j'ai cru devoir au sang de Corneille était mon premier motif; le second est le désir d'être utile aux jeunes gens qui s'exercent dans la carrière des belles-lettres, et aux étrangers qui apprennent notre langue. Ces deux motifs me donnent quelques droits à votre indulgence. Je vous supplie, messieurs, de me continuer vos bontés, et d'agréer mon profond respect. VOLTAIRE.

AVERTISSEMENT

DU COMMENTATEUR,

SUR LA SECONDE ÉDITION, EN 8 VOLUMES IN-4°, DE 1774.

Dans la première édition de ce *Commentaire* *, je crois avoir remarqué toutes les beautés de Corneille, et même avec enthousiasme; car quiconque ne sent pas vivement n'est pas digne de parler de ces morceaux, d'autant plus admirables que nous n'en avions aucun modèle ni dans notre nation ni dans l'antiquité.

Dans le dessein d'être utile aux jeunes gens, dont le goût peut n'être pas encore formé, je remarquai aussi quelques défauts; et j'eus soin de dire, plus d'une fois, que le temps où vivait Corneille était l'excuse de ses fautes.

Des gens qui, dans le fond du cœur, étaient choqués autant que moi de ces défauts, et qui en parlent tous les jours avec le mépris et la dérision qui ne leur conviennent pas, osèrent me repro-

* Théâtre de Pierre Corneille, avec des Commentaires, etc. 1764, 12 vol. in-8°.

cher d'avoir imprimé pour le progrès de l'art, et d'avoir discuté, avec quelque attention, la centième partie des critiques qu'ils débitent eux-mêmes si souvent dans les cafés et dans les réduits qu'ils fréquentent.

Pour répondre à leurs reproches, j'examinerai plus sévèrement toutes les pièces de Corneille, tant celles qui auront un succès éternel, que celles qui n'ont eu qu'un succès passager; joublierai son nom, et je n'aurai devant les yeux que la vérité: j'ai eu cette hardiesse nécessaire sur des objets plus importans; je l'aurai sur cette partie de la littérature.

Ceux qui crurent que je voulais exalter Corneille par des louanges se trompèrent; ceux qui imaginèrent que je voulais le déprimer par des critiques se trompèrent bien davantage : je ne voulus qu'être juste. J'avais assez long-temps réfléchi sur l'art, je l'avais assez exercé pour être en droit de dire mon avis. Je dus le dire, puisque j'étais obligé de faire un *Commentaire*.

Ce fut en partie ce *Commentaire* même qui servit à l'établissement heureux de la descendante de ce grand homme; mais il fallait aussi servir le public. Ce n'est pas la personne de P. Corneille, mort il y a si long-temps, que je respectai; c'était Cinna, c'était le vieil Horace, c'étaient Sévère et Pauline, c'était le dernier acte de *Rodogune*. Ce

n'est pas lui que je voulus déprimer, quand je développai les raisons de ses inégalités : quand on préfère une maison, un jardin, un tableau, une statue, une musique, le connaisseur ne songe ni à l'architecte, ni au jardinier, ni au peintre, ni áu statuaire, ni au musicien; il n'a que l'art en vue, et non l'artiste. Au contraire, les contemporains, toujours jaloux, ne songent qu'à l'artiste et oublient l'art : aucun de ceux qui écrivirent contre Corneille n'avait la moindre connaissance du théâtre : l'abbé d'Aubignac même, qui avait tant lu Aristote, et qui disait tant d'injures à Corneille, n'avait pas la première idée de cette pratique du théâtre qu'il croyait enseigner.

Un orgueil très méprisable, un lâche intérêt plus méprisable encore, sont les sources de toutes ces critiques dont nous sommes inondés : un homme de génie entreprendra une pièce de théâtre ou un autre poëme pour acquérir quelque gloire; un Fréron le dénigrera pour gagner un écu. Un homme qui fait un honneur infini à la littérature enrichit la France du beau poëme des *Saisons*, sujet dont jusqu'ici notre langue n'avait pu exprimer les détails; cet ouvrage joint au mérite extrême de la difficulté vaincue les richesses de la poésie et les beautés du sentiment : qu'arrive-t-il? un jeune pédant de collége, ignorant et étourdi, pressé par l'orgueil et par la faim, écrit

un gros libelle contre l'auteur et l'ouvrage : il prétend qu'il ne faut jamais faire des poëmes sur les saisons; il critique tous les vers sans alléguer la moindre raison de sa censure; et, après avoir décidé en maître, ce pauvre écolier va lire aux comédiens sa *Médée*.

Un homme de cette espèce, nommé *Sabatier*, natif de Castres, fait un *Dictionnaire littéraire*, et donne des louanges à quelques personnes pour avoir du pain : il rencontre un autre gueux qui lui dit : Mon ami, tu fais des éloges, tu mourras de faim; fais un dictionnaire de satires, si tu veux avoir de quoi vivre. Le malheureux travaille en conséquence, et n'en est pas plus à son aise.

Telle était la canaille de la littérature du temps de Corneille; telle elle est aujourd'hui, telle on la verra dans tous les temps : il y aura toujours dans une armée des officiers et des goujats, et dans une grande ville des magistrats et des filous.

RÉPONSE

A UN DÉTRACTEUR DE CORNEILLE.

Comme on achevait cette édition *, il est tombé entre les mains de l'éditeur je ne sais quel livre intitulé : *Réflexions morales, politiques, historiques et littéraires, sur le théâtre*, sans nom d'auteur; à Avignon, chez Marc Chave, imprimeur et libraire.

L'auteur paraît être un de ces fanatiques qui commencent depuis quelque temps à lever la tête, et qui se déclarent les ennemis des rois, des lois, des usages et des beaux arts. Cet homme pousse la démence jusqu'à traiter Corneille d'impie. Il dit que le parallèle continuel que Corneille fait des hommes avec les dieux fait tout le sublime de ses pièces. Il anathématise ces beaux vers que Cornélie, dans *la Mort de Pompée*, adresse aux cendres de son mari :

Moi, je jure des dieux la puissance suprême,
Et, pour dire encor plus, je jure par vous-même,
Car vous pouvez bien plus sur ce cœur affligé, etc.

* L'édition de 1764, en 12 vol. in-8°, du Théâtre de Corneille, avec le Commentaire de M. de Voltaire.

Et voici comme cet homme s'exprime:

« Mettre des cendres au dessus de la puissance « des dieux qu'on adore, est-il rien de plus faux « et de plus insensé? Cette pensée, tournée et re- « tournée, est répétée en mille endroits dans les « tragédies de Corneille. Ce fou qui aux Petites- « Maisons se disait le Père éternel, et cet autre qui « se croyait Jupiter, ne parlaient pas plus folle- « ment, etc.»

Il faut voir quel est ici le fou, si c'est le grand Corneille ou son détracteur. Ce pauvre homme n'a pas compris que, *pour dire encore plus*, ne signifie pas et ne peut signifier que la cendre de Pompée est au dessus de la Divinité, mais que la cendre de son époux est plus chère à Cornélie que les dieux qui n'ont pas secouru Pompée. Ce sentiment, qui échappe à une douleur excessive, n'a jamais déplu à personne. Le détracteur prétend-il qu'on doive, sur le théâtre, adorer dévotement Jupiter et Vénus? que prétend-il? que veut-il? et qui de Corneille ou de lui mérite les Petites-Maisons? Laissons ces misérables compiler des déclamations ignorées. Le mépris qu'on a pour eux est égal au respect qu'on a pour le grand Corneille.

RÉPONSE

A UN ACADÉMICIEN.

Vous me reprochez, monsieur, de n'avoir pas assez étendu ma critique, dans mes *Commentaires*, sur plusieurs vers de Corneille; vous voudriez que j'eusse examiné plus sévèrement les fautes contre la langue et contre le goût; vous blâmez ces vers-ci dans Pompée*:

> Qu'il eût voulu souffrir qu'un bonheur de mes armes
> Eût vaincu ses soupçons, dissipé ses alarmes.
> Prenez donc en ces lieux liberté tout entière.

J'avoue que je devais remarquer les deux premiers vers, *qu'un bonheur des armes* ne peut se dire et *qu'un bonheur des armes qui eût vaincu des soupçons* n'est pas tolérable; mais il y a tant de fautes de cette espèce, que j'ai craint de charger trop les *Commentaires*. J'ai laissé quelquefois au lecteur le soin d'observer par lui-même les beautés et les défauts.

> Prenez donc en ces lieux liberté tout entière,

ne me paraît point un vers assez défectueux pour

* Acte III, scène IV.

en faire une note. Vous avez trouvé trop de déclamation, trop de répétitions dans le rôle de Cornélie. Il me semble que je l'indique assez.

Je ne puis blâmer avec la même rigueur que vous ce que Cornélie dit au cinquième acte, en tenant l'urne de Pompée dans ses mains :

> N'attendez point de moi de regrets ni de larmes;
> Un grand cœur à ses maux applique d'autres charmes;
> Les faibles déplaisirs s'amusent à parler,
> Et quiconque se plaint cherche à se consoler.

Il est vrai qu'en général on ne doit point dire de soi qu'on a un grand cœur; il est vrai qu'aujourd'hui on n'applique point de charmes à des maux; ils est encore vrai que, quand on parle assez longtemps, on ne doit point dire que les faibles déplaisirs s'amusent à parler : mais voici ce qui m'a déterminé à ne point critiquer ces vers. Il m'a paru que Cornélie s'impose ici le devoir de montrer un grand cœur, plutôt qu'elle ne se vante d'en avoir un.

Appliquer des charmes à des maux, m'a paru bien, parce que, dans ce temps-là, ce qu'on appelait *charmes*, *la magie*, était extrêmement en vogue, et que même Sextus Pompée, fils de Cornélie, fut très connu pour avoir employé les prétendus secrets des sortiléges. *Les faibles déplaisirs s'amusent à parler*, semble signifier ici, *s'amusent à se plaindre*, et Cornélie s'excite à la vengeance.

Je n'ai point repris ces vers:

Mettant leur haine bas, me sauvent aujourd'hui,
Par la moitié qu'en terre il a reçu de lui.

Je conviens avec vous qu'ils sont mauvais; mais ayant déja remarqué la même faute dans *Polyeucte*, je n'ai pas cru devoir y revenir dans les notes sur *Pompée*.

Si vous me reprochez trop d'indulgence, vous savez que d'autres ont trouvé dans mes remarques trop de sévérité; mais je vous assure que je n'ai songé ni à être indulgent, ni à être difficile. J'ai examiné les ouvrages que je commentais, sans égard ni au temps où ils ont été faits, ni au nom qu'ils portent, ni à la nation dont est l'auteur. Quiconque cherche la vérité ne doit être d'aucun pays. Les beaux morceaux de Corneille m'ont paru au dessus de tout ce qui s'est jamais fait dans ce genre chez aucun peuple de la terre: je ne pense point ainsi parce que je suis né en France, mais parce que je suis juste. Aucun de mes compatriotes n'a jamais rendu plus de justice que moi aux étrangers. Je peux me tromper, mais c'est assurément sans vouloir me tromper.

Le même esprit d'impartialité me fait convenir des extrêmes défauts de Corneille, comme de ses grandes beautés. Vous avez raison de dire que ses dernières tragédies sont très mauvaises, et qu'il y

a de grandes fautes dans ses meilleures. C'est précisément ce qui me prouve combien il est sublime, puisque tant de défauts n'ont diminué ni son mérite ni sa gloire. Je crois de plus qu'il y a des sujets qui ont par eux-mêmes des défauts absolument insurmontables : par exemple, il me semble qu'il était impossible de faire cinq actes de la tragédie des *Horaces* sans des longueurs et des additions inutiles. Je dis la même chose de *Pompée;* et il me paraît évident que l'on ne pouvait faire le beau cinquième acte de *Rodogune*, sans gâter le caractère de la princesse qui donne le nom à la pièce.

Joignez à tous ces obstacles, qui naissent presque toujours du sujet même, la prodigieuse difficulté d'être précis et éloquent en vers dans notre langue. Songez combien nous avons peu de rimes dans le style noble. Sentez quelles peines extrêmes on éprouve à éviter la monotonie dans nos vers, qui marchent toujours deux à deux, qui souffrent très peu d'inversions, et qui ne permettent aucun enjambement.

Considérez encore la gêne des bienséances, celle de lier les scènes de façon que le théâtre ne reste jamais vide, celle de ne faire ni entrer ni sortir aucun acteur sans raison. Voyez combien nous sommes asservis à des lois que les autres nations n'ont pas connues; vous verrez alors quel est le mérite de Corneille d'avoir eu du moins des beautés

qu'aucune nation n'a, je crois, égalées. Mais aussi vous voyez qu'il n'est guère possible d'atteindre à la perfection. Les difficultés de l'art et les limites de l'esprit se montrent partout. Si quelque pièce entière approche de cette perfection, à laquelle il est à peine permis à l'homme de prétendre, c'est peut-être, comme je l'ai dit, la tragédie d'*Athalie*, c'est celle d'*Iphigénie*. J'ai toujours pensé que ce sont là les deux chefs-d'œuvre de la France, comme j'ai pensé que le rôle de Phèdre était le plus beau de tous les rôles, sans faire aucun tort au grand mérite du petit nombre des autres ouvrages qui sont restés en possession du théâtre. Ce mérite est si rare, et cet art est si difficile, qu'il faut avouer que depuis Racine nous n'avons rien eu de véritablement beau.

Par quelle fatalité faut-il que presque tous les arts dégénèrent dès qu'il y a eu de grands modèles? Vous n'êtes content, monsieur, d'aucune des pièces de théâtre qu'on a faites depuis quatre-vingts ans; voilà presque un siècle entier de perdu. Je suis malheureusement de votre avis : je vois quelques morceaux, quelques lambeaux de vers épars çà et là, dans nos pièces modernes, mais je ne vois aucun bon ouvrage. J'oserai convenir avec vous hardiment qu'il y a une tragédie d'*Œdipe*, qui est mieux reçue au théâtre que celle de Corneille; mais je crois avec la même ingénuité que cette

pièce ne vaut pas grand'chose, parce qu'il y a de la déclamation, et que le froid ressouvenir des anciennes amours de Philoctète et de Jocaste me paraît insupportable.

Toutes les autres pièces du même auteur me semblent très médiocres; et la preuve en est que j'en oublie volontiers tous les vers, pour ne m'occuper que de ceux de Racine et de Corneille.

J'ai fait toute ma vie une étude assidue de l'art dramatique; cela seul m'a mis en droit de commenter les tragédies d'un grand maître. J'ai toujours remarqué que le peintre le plus médiocre se connaissait quelquefois mieux en tableaux qu'aucun des amateurs qui n'ont jamais manié le pinceau.

C'est sur ce fondement que je me suis cru autorisé à dire ce que je pensais sur les ouvrages dramatiques que j'ai commentés, et de mettre sous les yeux des objets de comparaison. Tantôt je fais voir comment un Espagnol et un Anglais ont traité à peu près les mêmes sujets que Corneille. Tantôt je tire des exemples de l'inimitable Racine. Quelquefois je cite des morceaux de Quinault, dans lequel je trouve, en dépit de Boileau, un mérite très supérieur.

Je n'ai pu dire que mon sentiment. Ce n'est point ici un vain discours d'appareil, dans lequel on n'ose expliquer ses idées, de peur de choquer les

idées de la multitude; mais en exposant ce que j'ai cru vrai, je n'ai en effet exposé que des doutes que chaque lecteur pourra résoudre.

J'ai toujours souhaité, en voyant la tragédie de *Cinna*, que, puisque Cinna a des remords, il les eût immédiatement après la scène où Auguste lui dit :

> Cinna, par vos conseils je retiendrai l'empire,
> Mais je le retiendrai pour vous en faire part.

Je n'ai pensé ainsi qu'en interrogeant mon propre cœur; il m'a semblé que si j'avais conspiré contre un prince, et si ce prince m'avait accablé de bienfaits dans le temps même de la conspiration, ce serait alors même que j'aurais éprouvé un violent repentir.

Si d'autres lecteurs pensent autrement, je ne puis que les laisser dans leur opinion; mais je sens qu'il ne m'est pas possible de leur sacrifier la mienne.

J'observerai encore avec vous, qu'il y a quelquefois un peu d'arbitraire dans la préférence qu'on donne à certains ouvrages sur d'autres. Tel homme préférera *Cinna*, tel autre *Andromaque*; ce choix dépend du caractère du juge. Un politique s'occupera de Cinna plus volontiers; un homme plein de sentiment sera beaucoup plus touché d'Andromaque. Il en est de même dans tous les

arts : ce qui se rapproche le plus de nos mœurs est toujours ce qui nous plaît davantage.

Ainsi, monsieur, quand je vous dis que les tragédies d'*Athalie* et d'*Iphigénie* me paraissent les plus parfaites, je ne prétends point dire que vous deviez avoir moins de plaisir à celles qui seront plus de votre goût. Je prétends seulement que dans ces deux pièces il y a moins de défauts contre l'art que dans aucune autre; que la magnificence de la poésie y répand ses charmes avec moins d'enflure et avec plus d'élégance que dans les pièces d'aucun autre auteur; que jamais plus de difficultés n'ont produit plus de beautés : mais, comme il y a des beautés de différente espèce, celles qui seront le plus conformes à votre manière de penser seront toujours celles qui devront faire le plus d'effet sur vous.

Je m'en suis entièrement rapporté à vous sur tout ce qui regarde la grammaire : c'est un article sur lequel il ne peut guère y avoir deux avis; mais pour ce qui regarde le goût, je ne peux faire autre chose que de conserver le mien, et de respecter celui des autres.

SENTIMENT

D'UN ACADÉMICIEN DE LYON,

SUR QUELQUES ENDROITS

DES COMMENTAIRES DE CORNEILLE.

J'avais adopté, dans ma jeunesse, quelques idées de M. de Voltaire sur la poésie, et sur la manière d'en juger. Les critiques de M. Clément m'ont inspiré quelques réflexions dont je vais rendre compte aux gens de lettres plus instruits que moi, qui les jugeront.

M. de Voltaire, en commentant Corneille, a prétendu qu'il ne faut introduire dans le discours que des métaphores qui puissent former une image ou noble ou agréable. Il condamne ces deux vers d'*Héraclius* :

Et n'eût été Léonce en la dernière guerre,
Ce dessein avec lui serait tombé par terre.

Il blâme sur ce principe ces autres vers d'*Héraclius* :

Le peuple impatient de se laisser séduire
Au premier imposteur armé pour me détruire,
Qui, s'osant revêtir de ce fantôme aimé,
Voudra servir d'idole à son zèle charmé.

Pour sentir, dit-il, combien cela est mal exprimé, mettez en prose ces vers :

« Le peuple est impatient de se laisser séduire
« au premier imposteur armé pour me détruire,
« qui, s'osant revêtir de ce fantôme aimé, voudra
« servir d'idole à son zèle charmé. »

Ne sera-t-on pas révolté de cette foule d'impropriétés? Peut-on se vêtir d'un fantôme? L'image est-elle juste? Comment peut-on se mettre un fantôme sur le corps, etc.?

M. Clément traite ce sentiment de M. de Voltaire de *ridicule excessif*. Il l'attaque d'une manière plausible en ces termes :

« La métaphore est principalement consacrée « aux choses intellectuelles qu'elle veut rendre « sensibles par des images frappantes. Ainsi, « quand on dit : Mon ame s'ouvre à la joie, mon « coeur s'épanouit, on emprunte l'image d'une « fleur qui s'ouvre et s'épanouit aux rayons du « soleil. Or, quoiqu'on puisse peindre cette fleur, « on ne peut pas assurément peindre de même « une ame, etc. »

Il me semble qu'on doit répondre à M. Clément : Ce n'est pas de pareilles méthaphores que M. de Voltaire parle ; elles sont devenues des expressions vulgaires reçues dans le langage commun. Le premier qui a dit : Mon coeur s'ouvre à la joie, la tristesse m'abat, l'espérance me ranime, a exprimé

ces sentimens par des images fortes et vraies : il a senti son cœur, qui était auparavant comme serré et flétri, se dilater en recevant des consolations : et c'est même ce que des peintres, en des temps grossiers, ont voulu figurer dans des tableaux d'autel, en peignant des cœurs frappés de rayons qu'on supposait être ceux de la grace. La tristesse ne jette point une ame sur le plancher; mais un peintre peut fort bien figurer un homme abattu, terrassé par la douleur, et en figurer un autre qui se relève avec sérénité, quand l'espérance lui rend ses forces. Une ame ferme, un cœur dur, tendre, caché, volage, un esprit lumineux, raffiné, pesant, léger, furent d'abord des métaphores : elles ne le sont plus, c'est le langage ordinaire. M. de Voltaire parle de celles qu'un poëte invente. Je crois avec lui qu'il faut absolument qu'elles soient toujours justes et pittoresques. *Un dessein qui tombe à terre* n'a, ce me semble, ni justesse, ni vérité, ni grace, et il est impossible de s'en faire une idée. M. Clément prétend qu'on peut dire dans une tragédie, *un dessein est tombé par terre*, parce qu'on dit dans la conversation *ce dessein a échoué*. Je crois qu'il se trompe. Je pense que le premier qui s'avisa de dire, *mes desseins ont échoué*, se servit d'une métaphore hardie, noble, frappante, et très pittoresque. L'idée en était prise d'un naufrage, et les *desseins* étaient mis à la place

de l'homme; c'était proprement l'homme qui fesait naufrage. Il est d'usage de dire qu'un dessein a échoué; ce n'est plus une métaphore, c'est aujourd'hui le mot propre. Il n'en est pas de même de *tomber par terre;* c'est une invention du poëte, elle n'a rien de pittoresque ni de noble; et ce vers ne me paraît pas plus élégant que celui-ci:

Et n'eût été Léonce en la dernière guerre.

Il me semble aussi que personne n'approuvera un imposteur qui *s'osant revêtir d'un fantôme aimé*, *sert d'idole à un zèle charmé.* Si quelqu'un s'avisait aujourd'hui de nous donner de tels vers, je ne pense pas qu'on trouvât un seul homme qui osât en prendre la défense.

On a blâmé dans l'*Andromaque* ce vers d'Oreste, qui compare les feux de son amour aux feux qui consument Troie:

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.

On condamne ce vers d'Arons dans *Brutus*, ou Arons dit, en parlant des remparts de Rome,

Du sang qui les inonde ils semblent ébranlés.

En effet ces figures sont trop recherchées, trop hors de la nature. Le *fantôme aimé* dont on se *revêt* pour *servir d'idole au zèle charmé*, paraît encore plus défectueux. C'est ce que le père Bouhours

appelle du *nervèze* *, dans sa *Manière de bien penser*.

Souvent il arrive que des vers louches, obscurs, mal construits, hérissés de figures outrées, et même remplis de solécismes, font quelque illusion sur le théâtre. La règle que donne M. de Voltaire, pour discerner ces vers, me paraît assez sûre. Dépouillez ces vers de la rime et de l'harmonie, réduisez-les en prose, alors le défaut se montre à nu, comme la difformité d'un corps qu'on a dépouillé de sa parure.

Je me souviens d'avoir entendu réciter ces vers dans une tragédie fort extraordinaire :

Du sang de Nonnius avec soin recueilli,
Autour d'un vase affreux dont il était rempli,
Au fond de ton palais j'ai rassemblé leur troupe;
Tous se sont abreuvés de cette horrible coupe.

Réduisez ces vers en prose, et voyez si vous pouvez en faire quelque chose d'intelligible. Comparez-les ensuite aux vers d'Eschyle sur un sujet semblable, traduits par Boileau dans le *Traité du sublime*.

Sur un bouclier noir sept chefs impitoyables
Épouvantent les dieux de sermens effroyables;
Près d'un taureau mourant qu'ils viennent d'égorger,
Tous, la main dans le sang, jurent de se venger.

* Nervèze (Guillaume-Bernard), secrétaire de la chambre du roi sous Henri IV, est auteur de différens ouvrages ou opuscules dont on trouve la liste dans la *Bibliothèque historique de la France*. L'ou-

C'est à peu près la même idée que celle des vers précédens; mais quelle différence! Vous trouverez ici non seulement de grandes images et de l'harmonie, mais encore toute l'exactitude de la prose la plus châtiée.

Le judicieux Boileau avait donc très grande raison de dire :

Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme,
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux solécisme.
Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un mauvais écrivain.

Je pense qu'il n'y a aucun bon vers, même avec la construction la plus hardie, qui ne résiste à l'épreuve que M. de Voltaire propose, et qui ne sorte triomphant de cet examen rigoureux. *Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle!* est peut-être la construction la plus hasardée qu'on ait jamais faite. C'est un vers, si on compte douze syllabes; c'est de la prose, si on en détache le vers suivant. Mais dans l'un et l'autre cas, *qu'aurais-je fait fidèle* est mille fois plus énergique que si on disait, qu'aurais-je fait si tu avais été fidèle! Ce tour si nouveau enlève; il ne faudrait pas le répéter. Il y a des expressions que Boileau appelle *trouvées*, qui font un effet merveilleux dans la place où un

vrage du P. Bouhours est divisé en dialogues : c'est dans le quatrième qu'on lit : « Ces lettres-là effacent bien Nervèze et La Serre. » Et un peu plus loin : « Nervèze ne parlerait pas autrement. »

homme de génie les emploie : elles deviennent ridicules chez les imitateurs.

M. Clément croit que M. de Voltaire veut dire qu'il faut tourner en prose un vers, en lui substituant d'autres expressions pour en bien juger. C'est précisément le contraire. Il faut laisser la construction entière, telle qu'elle est, avec tous les mots tels qu'ils sont, et en ôter seulement la rime.

M. de La Motte sembla prétendre que l'inimitable Racine n'était pas poëte; et, pour le prouver, il ôta les rimes à la première scène de *Mithridate*, en conservant scrupuleusement tout le reste, comme il le devait pour son dessein. M. de Voltaire lui démontra, si je ne me trompe, que c'était par cela même que ce grand homme était aussi bon poëte qu'on peut l'être dans notre langue. Pourquoi? c'est qu'on ne trouva pas dans toute cette scène de *Mithridate*, délivrée de l'esclavage de la rime, un seul mot qui ne fût à sa place, pas une construction vicieuse, rien d'ampoulé ou de bas, rien de faux, de recherché, de répété, d'obscur, de hasardé. Tous les gens de lettres convinrent que c'était la véritable pierre de touche. On voyait que Racine avait surmonté sans effort toutes les difficultés de la rime. C'était un homme qui, chargé de fers, marchait librement avec grace. C'est certainement ce qu'on ne pouvait dire d'aucun autre tragique depuis les belles scènes de *Cornélie*, de *Pauline*,

d'*Horace*, de *Cinna*, du *Cid*. Ouvrons *Rodogune*, dont la dernière scène est un chef-d'œuvre, et lisons le commencement de cette pièce fameuse, dégagé seulement de la rime.

« Ce jour *pompeux*, ce jour heureux nous luit « enfin qui doit dissiper la *nuit d'un trouble si long*, « ce grand jour où l'hyménée étouffant la ven- « geance, remet l'intelligence entre le Parthe et « nous, affranchit la princesse, et nous fait pour « jamais un lien de la paix du motif de la guerre. « Mon frère, ce grand jour est venu où notre « reine, cessant de tenir plus la *couronne incertaine*, « doit rompre son silence obstiné aux yeux de « tous, nous déclarer l'aîné de deux princes *ju-* « *meaux;* et l'avantage seul d'un *moment de nais-* « *sance* dont elle a caché la connaissance jusqu'ici, « mettant le sceptre dans la main *au* plus heureux, « va faire l'un sujet, et l'autre roi. Mais n'admirez- « vous point que cette même reine *le* donne pour « époux à l'objet de sa haine, et n'en doit faire un « roi qu'afin de couronner celle qu'elle aimait à « gêner dans les fers? *Rodogune*, traitée par elle en « esclave, *va être montée par elle* sur le trône, etc. »

En lisant ce commencement de *Rodogune* tel qu'il est mot à mot dans la pièce, je découvre tout ce qui m'était échappé à la représentation. Un jour *pompeux*, un jour *heureux*, un *grand* jour en quatre vers; une *nuit d'un* trouble, une princesse

affranchie, sans que je sache encore quelle est cette princesse; un *motif* de la guerre qui devient un lien de la paix, sans que je puisse deviner quel est ce motif, quelle est cette guerre, qui la fait, à qui on la fait, quel est le personnage qui parle. Je vois une reine qui cesse de *tenir plus* la couronne incertaine, et qui va mettre le sceptre dans la main *au* plus heureux; mais on ne m'apprend pas seulement le nom de cette reine; j'apprends seulement que *Rodogune va être montée* sur le trône par cette reine inconnue.

Toutes ces irrégularités se manifestent à moi bien plus aisément dans la prose, que lorsqu'elles m'étaient déguisées par la rime et par la déclamation. Je suis confirmé alors dans le principe de M. de Voltaire, qui établit que, pour bien juger si des vers sont corrects, il faut les réduire en prose. M. Clément dit que *ce système est celui d'un fou*. Je ne crois point être fou en l'adoptant; j'espère seulement que M. Clément aura un jour une raison plus sage et plus honnête.

Les bornes de ce petit écrit ne me permettent que d'ajouter ici quelques mots sur les injures atroces que M. Clément dit à M. de La Harpe, dans sa dissertation qui devait être purement grammaticale. Il l'accuse d'avoir fait une partie des *Commentaires* sur le théâtre de Corneille par un motif d'intérêt, et il hasarde cette calomnie pour

l'accabler d'outrages qui ne peuvent que retomber sur celui qui les prodigue si injustement. Je n'ai jamais vu M. de Voltaire; mais je suis assez instruit de ses procédés envers la famille de Pierre Corneille, et du sentiment de tous les honnêtes gens, pour savoir combien ils réprouvent les invectives odieuses de M. Clément, qui sont aussi déplacées que ses critiques. J'ai peu vu M. de La Harpe; je ne le connais que par les excellens ouvrages qui lui ont mérité tant de prix à l'Académie, et par des pièces de poésie qui respirent le bon goût. Tous ceux qui ont pu lire ce libelle de M. Clément condamnent unanimement cette fureur grossière avec laquelle il amène ici le nom de M. de La Harpe pour l'insulter sans aucune raison. On est bien surpris qu'il continue comme il a débuté, et qu'après avoir fait un volume d'injures, déja oublié, contre M. de Saint-Lambert et tant d'autres gens de lettres si estimables, il veuille persuader au public que MM. de Voltaire et de La Harpe ont travaillé de concert à décrier le grand Corneille, tandis que l'auteur de *Zaïre*, d'*Alzire*, de *Mérope*, de *Brutus*, de *Sémiramis*, de *Mahomet*, de *l'Orphelin de la Chine*, de *Tancrède*, est à genoux devant le père du théâtre, devant le grand auteur du *Cid*, des *Horaces*, de *Cinna*, de *Polyeucte*, de *Pompée*; tandis qu'il ne relève les fautes qu'en admirant les beautés avec enthousiasme; tandis qu'à peine il

critique *Pertharite*, *Théodore*, *Don Sanche*, *Attila*, *Pulchérie*, *Agésilas*, *Suréna*; enfin tandis qu'il n'a entrepris le commentaire de cet auteur si grand et si inégal que pour augmenter la dot de sa vertueuse descendante.

Il m'a paru que le commentateur de Corneille n'avait eu en vue que la vérité, et l'instruction des gens de lettres. J'aime à voir comment en imitant la conduite de l'Académie, lorsqu'elle jugea *le Cid*, il mêle à tout moment la juste louange à la juste critique. J'aime à voir comme il craint souvent de décider. Voici comme il s'exprime sur une difficulté qu'il se propose dans l'examen du troisième acte de *Cinna* : *C'est sur quoi les lecteurs qui connaissent le cœur humain doivent prononcer. Je suis bien loin de porter un jugement.* J'aime surtout à voir avec quel respect, avec quels sentimens d'un cœur pénétré, il met *Cinna* au dessus de l'*Électre* et de l'*OEdipe* de Sophocle, ces deux chefs-d'œuvre de la Grèce; et cela même en relevant de très grands défauts dans *Cinna*. M. de Voltaire m'a paru un homme passionné de l'art, qui en sent les beautés avec idolâtrie, et qui est choqué très vivement des défauts. Un libraire m'a assuré qu'il se traite ainsi lui-même, et qu'il a été malade, par un excès d'affliction, de ce qu'on avait imprimé de lui des pièces de société qu'il ne jugeait pas dignes du public.

Qu'a donc de commun M. Clément avec l'auteur de *Cinna*, et avec celui de *Mahomet?* De quel droit se met-il entre eux? Pourquoi ce déchaînement contre tous ses contemporains? Faut-il aboyer ainsi à la porte à tous ceux qui entrent dans la maison? que ne donne-t-il plutôt des exemples? que ne donne-t-il sa tragédie de *Médée?* nous lui applaudirons si elle est bonne. Les beautés qu'il aura répandues enrichiront notre littérature; mais tant qu'il fatiguera le public de satires en prose et d'injures personnelles, il ne faudra que le plaindre.

REMARQUES
SUR
LES DISCOURS DE CORNEILLE,
IMPRIMÉS A LA SUITE DE SON THÉATRE.

PREMIER DISCOURS.

DU POËME DRAMATIQUE.

Il faut observer l'unité d'action, de lieu et de jour; personne n'en doute.

On en doutait tellement du temps de Corneille, que ni les Espagnols ni les Anglais ne connurent cette règle. Les Italiens seuls l'observèrent. La *Sophonisbe* de Mairet fut la première pièce en France où ces trois unités parurent. La Motte, homme de beaucoup d'esprit et de talent, mais homme à paradoxes, a écrit de nos jours contre ces trois unités. Mais cette hérésie en littérature n'a pas fait fortune.

On en est venu jusqu'à établir une maxime très fausse : qu'il faut que le sujet d'une tragédie soit vraisemblable.

Cette maxime, au contraire, est très vraie en

quelque sens qu'on l'entende. Boileau dit avec raison dans son *Art poétique :*

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable.
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
Une merveille absurde est pour moi sans appas :
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.

Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfans, que Clytemnestre assassine son mari, qu'Oreste poignarde sa mère; mais l'histoire le dit, etc.

Cela n'est pas commun; mais cela n'est pas sans vraisemblance dans l'excès d'une fureur dont on n'est pas le maître. Ces crimes révoltent la nature, et cependant ils sont dans la nature. C'est ce qui les rend si convenables à la tragédie, qui ne veut que du vrai, mais un vrai rare et terrible.

Il n'est ni vrai ni vraisemblable qu'Andromède, exposée à un monstre marin, ait été garantie de ce péril par un cavalier volant.

Il semble que les sujets d'*Andromède*, de *Phaéton*, soient plus faits pour l'opéra que pour la tragédie régulière. L'opéra aime le merveilleux. On est là dans le pays des métamorphoses d'Ovide. La tragédie est le pays de l'histoire, ou du moins de tout ce qui ressemble à l'histoire par la vraisemblance des faits et par la vérité des mœurs.

Quelque heureusement que réussisse cet étalage de moralités, il faut toujours craindre que ce ne soit un de ces ornemens ambitieux qu'Horace nous ordonne de retrancher.

Il nous semble qu'on ne peut donner de meil-

leures leçons de goût, et raisonner avec un jugement plus solide: il est beau de voir l'auteur de *Cinna* et de *Polyeucte* creuser ainsi les principes de l'art dont il fut le père en France. Il est vrai qu'il est tombé souvent dans le défaut qu'il condamne; on pensait que c'était faute de connaître son art, qu'il connaissait pourtant si bien. Il déclare ici qu'il vaut beaucoup mieux mettre les maximes en sentiment que les étaler en préceptes; et il distingue très finement les situations dans lesquelles un personnage peut débiter un peu de morale, de celles qui exigent un abandonnement entier à la passion... Ce sont les passions qui font l'ame de la tragédie. Par conséquent un héros ne doit point prêcher, et doit peu raisonner. Il faut qu'il sente beaucoup et qu'il agisse.

Pourquoi donc Corneille, dans plus de la moitié de ses pièces, donne-t-il tant aux lieux communs de politique, et presque rien aux grands mouvemens des passions? La raison en est, à notre avis, que c'était là le caractère dominant de son esprit. Dans son *Othon*, par exemple, tous les personnages raisonnent, et pas un n'est animé.

Peut-être aurait-il dû apporter ici un autre exemple que celui de *Mélite*. Cette comédie n'est aujourd'hui connue que par son titre, et parce qu'elle fut le premier ouvrage dramatique de Corneille.

La seconde utilité du poëme dramatique se rencontre en la naïve peinture des vices et des vertus.

Ni dans la tragédie, ni dans l'histoire, ni dans un discours public, ni dans aucun genre d'éloquence et de poésie, il ne faut peindre la vertu odieuse et le vice aimable. C'est un devoir assez connu. Ce précepte n'appartient pas plus à la tragédie qu'à tout autre genre : mais de savoir s'il faut que le crime soit toujours récompensé et la vertu toujours punie sur le théâtre, c'est une autre question. La tragédie est un tableau des grands événemens de ce monde, et malheureusement plus la vertu est infortunée, plus le tableau est vrai. Intéressez, c'est le devoir du poëte : rendez la vertu respectable, c'est le devoir de tout homme.

Il est certain que nous ne saurions voir un honnête homme sur notre théâtre, sans lui souhaiter de la prospérité, et nous fâcher de ses infortunes.

On ne sort point indigné contre Racine et contre les comédiens de la mort de Britannicus et de celle d'Hippolyte. On sort enchanté du rôle de Phèdre et de celui de Burrhus ; on sort la tête remplie des vers admirables qu'on a entendus :

Et que tout ce qu'il dit, facile à retenir,
De son ouvrage en vous laisse un long souvenir.

C'est là le grand point. C'est le seul moyen de s'assurer un succès éternel. C'est le mérite

d'Auguste et de Cinna, c'est celui de Sévère dans *Polyeucte*.

La quatrième utilité du théâtre consiste en la purgation des passions par le moyen de la pitié et de la crainte.

Pour la purgation des passions, je ne sais pas ce que c'est que cette médecine. Je n'entends pas comment la crainte et la pitié purgent, selon Aristote; mais j'entends fort bien comment la crainte et la pitié agitent notre ame pendant deux heures, selon la nature, et comment il en résulte un plaisir très noble et très délicat, qui n'est bien senti que par les esprits cultivés.

Sans cette crainte et cette pitié, tout languit au théâtre. Si on ne remue pas l'ame, on l'affadit. Point de milieu entre s'attendrir et s'ennuyer.

Le poëme est composé de deux sortes de parties. Les unes sont appelées parties de quantité ou d'extension... Les autres se peuvent nommer des parties intégrantes.

Il est à croire que ni Molière, ni Racine, ni Corneille lui-même, ne pensèrent aux parties de quantité et aux parties intégrantes, quand ils firent leurs chefs-d'œuvre.

Aristote définit simplement (la comédie) une imitation de personnes basses et fourbes. Je ne puis m'empêcher de dire que cette définition ne me satisfait point.

Corneille a bien raison de ne pas approuver la définition d'Aristote, et probablement l'auteur du *Misanthrope* ne l'approuva pas davantage. Appa-

remment Aristote était séduit par la réputation qu'avait usurpée ce bouffon d'Aristophane, bas et fourbe lui-même, et qui avait toujours peint ses semblables. Aristote prend ici la partie pour le tout, et l'accessoire pour le principal. Les principaux personnages de Ménandre et de Térence son imitateur, sont honnêtes. Il est permis de mettre des coquins sur la scène; mais il est beau d'y mettre des gens de bien.

Lorsqu'on met sur la scène une simple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril ni de leur vie ni de leur état, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'à la tragédie.

Nous sommes entièrement de l'avis de Corneille. *Bérénice* ne nous paraît pas une tragédie; l'élégant et habile Racine trouva, à la vérité, le secret de faire de ce sujet une pièce très intéressante; mais ce n'est pas une tragédie : c'est, si l'on veut, une comédie héroïque, une idylle, une églogue entre des princes, un dialogue admirable d'amour, une très belle paraphrase de Sapho, et non pas de Sophocle, une élégie charmante : ce sera tout ce qu'on voudra; mais ce n'est point, encore une fois, une tragédie.

Je connais des gens d'esprit, et des plus savans en l'art poétique, qui m'imputent d'avoir négligé d'achever *le Cid* et quelques autres de mes poëmes, parce que je n'y conclus pas précisément le mariage des premiers acteurs.

Ces savans en l'art poétique ne paraissent pas

savans dans la connaissance du cœur humain. Corneille en savait beaucoup plus qu'eux. Ce qui nous paraît ici de plus extraordinaire c'est que, dans les premiers temps si tumultueux de la grande réputation du *Cid*, les ennemis de Corneille lui reprochaient d'avoir marié Chimène avec le meurtrier de son père, le propre jour de sa mort, ce qui n'était pas vrai; au contraire, la pièce finit par ce beau vers :

Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.

L'action doit avoir une juste grandeur... Elle doit avoir un commencement, un milieu et une fin. Ces termes... excluent les actions momentanées qui n'ont point ces trois parties. Telle est peut-être la mort de la sœur d'Horace qui se fait tout d'un coup, etc.

Tout ce qu'ont dit Aristote et Corneille sur ce commencement, ce milieu et cette fin est incontestable; et la remarque de Corneille, sur le meurtre de Camille par Horace, est très fine. On ne peut trop estimer la candeur et le génie d'un homme qui recherche un défaut dans un de ses ouvrages étincelant des plus grandes beautés, qui trouve la cause de ce défaut, et qui l'explique.

Quelques uns réduisent le nombre des vers qu'on récite (au théâtre) à quinze cents.

Deux mille vers, dix-huit cents, quinze cents, douze cents, il n'importe. Ce ne sera pas trop de deux mille vers, s'ils sont bien faits, s'ils sont in-

téressans. Ce sera trop de douze cents, s'ils ennuient. Il est vrai que, depuis l'excellent Racine, nous avons eu des tragédies très longues, et généralement très mal écrites, qui ont eu de grands succès, soit par la force du sujet, soit par des vers heureux qui brillaient à travers la barbarie du style, soit encore par des cabales, qui ont tant d'influence au théâtre. Mais il demeure toujours très vrai que douze cents bons vers valent mieux que dix-huit cents vers obscurs, enflés, pleins de solécismes ou de lieux communs pires que des solécismes. Ils peuvent passer sur le théâtre à la faveur d'une déclamation imposante, mais ils sont à jamais réprouvés par tous les lecteurs judicieux.

Je viens à la seconde partie du poëme, qui sont les mœurs... Je ne puis comprendre comment on a voulu entendre par ce mot de *bonnes*, qu'il faut qu'elles soient *vertueuses*.

Quand on dispute sur un mot, c'est une preuve que l'auteur ne s'est pas servi du mot propre. La plupart des disputes en tout genre ont roulé sur des équivoques. Si Aristote avait dit: Il faut que les mœurs soient vraies, au lieu de dire: Il faut que les mœurs soient bonnes, on l'aurait très bien entendu. On ne niera jamais que Louis XI doive être peint violent, fourbe et superstitieux, soutenant ses imprudences par des cruautés; Louis XII, juste envers ses sujets, faible avec les étrangers; François Ier, brave, ami des arts et des plaisirs;

Catherine de Médicis, intrigante, perfide, cruelle. L'histoire, la tragédie, les discours publics, doivent représenter les mœurs des hommes telles qu'elles ont été.

La poésie (dit Aristote) est une imitation de gens meilleurs qu'ils n'ont été.

Meilleurs est encore ici une équivoque d'Aristote; il entend qu'il faut un peu exagérer dans la poésie; que les hommes y doivent paraître plus grands, plus brillans qu'ils n'ont été. Il faut frapper l'imagination. Voilà pourquoi, dans la sculpture, on donnait aux héros une taille au dessus du commun des hommes.

Il se pourrait que les mots grecs qui répondent chez Aristote à *bon* et à *meilleur* ne signifiassent pas précisément ce que nous leur fesons signifier. Il n'y avait peut-être pas d'équivoque dans le texte grec, et il y en a dans le français.

C'est ce qui me fait douter si le mot grec ῥάθυμοι a été rendu dans le sens d'Aristote par les interprètes.

Corneille n'a-t-il pas grande raison de traduire par *débonnaires* le mot grec si mal traduit par *fainéans?* En effet, le caractère de *mansuétude*, de *débonnaireté*, est opposé à *colère;* fainéant est opposé à *laborieux*.

Avouons ici que toutes ces dissertations ne valent pas deux bons vers du *Cid*, des *Horaces*, de *Cinna*.

Aristote dit que la tragédie se peut faire sans mœurs.

Peut-être qu'Aristote entendait, par des tragédies sans mœurs, des pièces fondées uniquement sur des aventures funestes qui peuvent arriver à tous les personnages, soit qu'ils aient des passions ou qu'ils n'en aient pas; soit qu'ils aient un caractère frappant, ou non. Le malheur d'Œdipe, par exemple, peut arriver à tout homme, indépendamment de son caractère et de ses mœurs.

Qu'une princesse, ayant appris la mort de son mari tué sur le rivage de la mer, aille lui dresser un tombeau, et qu'elle voie le corps de son fils étendu mort sur le même rivage; cela est déplorable et tragique, mais n'a aucun rapport à la conduite et aux mœurs de cette princesse.

Au contraire, les destinées d'Émilie, de Roxane, de Phèdre, d'Hermione, dépendent de leurs mœurs. Aussi les pièces de caractère sont bien supérieures à celles qui ne représentent que des aventures fatales.

Il y a cette différence... entre le poëte dramatique et l'orateur, que celui-ci peut étaler son art... et que l'autre doit le cacher.

Grande règle, toujours observée par Racine et par Molière, rarement par d'autres. Il faut au théâtre, comme dans la société, savoir s'oublier soi-même. Corneille, qui aimait à disserter, rend quelquefois ses personnages trop dissertateurs; et,

surtout dans ses dernières pièces, il met le raisonnement à la place du sentiment.

La diction dépend de la grammaire.

Oui; et encore plus du génie, témoin les beaux vers de Corneille dans ses premières tragédies.

Le retranchement que nous avons fait des chœurs a retranché la musique de nos poëmes. Une chanson y a quelquefois bonne grace.

Cela fut écrit avant que l'opéra fût à la mode en France. Depuis ce temps, il s'est fait de grands changemens. La musique s'est introduite avec beaucoup de succès dans de petites comédies; et ce nouveau genre de spectacle a pris le nom d'opéra-comique.

Je n'ai plus qu'à parler des parties de quantité, qui sont le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur, etc.

Il est difficile d'appliquer à notre usage le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur des Grecs; les Anglais ont un prologue et un épilogue, qui sont deux petites pièces de vers détachées: dans la première, on demande l'indulgence des spectateurs pour la tragédie ou la comédie qu'on va jouer; dans la seconde, on fait des plaisanteries, et surtout des allusions à tout ce qui a pu, dans la pièce, avoir quelque rapport aux mœurs de la nation et aux aventures de Londres. C'est une espèce de farce récitée par un seul acteur. Cette facétie n'est

pas admise en France, et pourra l'être : tant on aime, depuis quelque temps, à prendre les modes anglaises !

Il faut qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivans, qu'il ne soit connu par le premier... Cette maxime est nouvelle et assez sévère, et je ne l'ai pas toujours gardée.

Cette maxime nouvelle, établie par Corneille, était très judicieuse. Non seulement il est utile, pour l'intelligence parfaite d'une pièce de théâtre, que tous les personnages essentiels soient annoncés dès le premier acte, mais cette sage précaution contribue à augmenter l'intérêt. Le spectateur en attend avec plus d'émotion l'acteur qui doit servir au nœud, ou à le redoubler, ou à le dénouer, ne fût-il qu'un subalterne. Rien ne fait mieux voir combien Corneille avait approfondi tous les secrets de son art.

Molière, si admirable par la peinture des mœurs, par les tableaux de la vie humaine, par la bonne plaisanterie, a manqué à cette règle de Corneille. Dans la plupart de ses dénoûmens, les personnages ne sont pas assez annoncés, assez préparés.

Quand je n'aurais point parlé de Livie dans le premier acte de *Cinna*, j'aurais pu la faire entrer au quatrième.

Il eût été mieux de ne point du tout faire paraître Livie. Elle ne sert qu'à dérober à Auguste le mérite et la gloire d'une belle action. Corneille

n'introduisit Livie que pour se conformer à l'histoire, ou plutôt à ce qui passait pour l'histoire; car cette aventure ne fut d'abord écrite que dans une déclamation de Sénèque sur la clémence. Il n'était pas dans la vraisemblance qu'Auguste eût donné le consulat à un homme très peu considérable dans la république, pour avoir voulu l'assassiner.

La conspiration de Cinna et la consultation d'Auguste, avec lui et Maxime, n'ont aucune liaison entre elles... bien que le résultat de l'une produise de beaux effets pour l'autre.

C'est un grand coup de l'art, en effet, c'est une des beautés les plus théâtrales, qu'au moment où Cinna vient de rendre compte à Émilie de la conspiration, lorsqu'il a inspiré tant d'horreur contre les cruautés d'Auguste, lorsqu'on ne désire que la mort de ce triumvir, lorsque chaque spectateur semble devenir lui-même un des conjurés, tout à coup Auguste mande Cinna et Maxime les chefs de la conspiration. On craint que tout ne soit découvert, on tremble pour eux. Et c'est là cette terreur qui produit, dans la tragédie, un effet si admirable et si nécessaire.

Euripide a usé assez grossièrement (du prologue).

Toutes les tragédies d'Euripide commencent, ou par un acteur principal qui dit son nom au public, et qui lui apprend le sujet de la pièce, ou

par une divinité qui descend du ciel pour jouer ce rôle, comme Vénus dans *Phèdre et Hippolyte.*

Iphigénie elle-même, dans la pièce d'*Iphigénie en Tauride*, explique d'abord le sujet du drame, et remonte jusqu'à Tantale dont elle fait l'histoire. Corneille a bien raison de dire que cet artifice est grossier. Ce qui est surprenant, c'est que ce défaut, qui semblerait venir de l'enfance de l'art, ne se trouve point dans Sophocle, un peu antérieur à Euripide. Ce sont toujours dans les tragédies de Sophocle, les principaux acteurs qui expliquent le sujet de la pièce, sans paraître vouloir l'expliquer; leurs desseins, leurs intérêts, leurs passions, s'annoncent de la manière la plus naturelle. Le dialogue porte l'émotion dans l'ame dès la première scène.

Plaute a cru remédier à ce désordre d'Euripide en introduisant un prologue détaché, etc.

Plaute fait encore pis: non seulement il fait paraître d'abord Mercure dans l'*Amphitryon* pour annoncer le sujet de sa tragi-comédie, pour prévenir les spectateurs sur tout ce qu'il fera dans la pièce; mais au troisième acte, il dépouille Jupiter de son rôle d'acteur. Ce Jupiter adresse la parole au public, l'instruit de tout et lui annonce le dénoûment. C'est prendre assurément bien de la peine pour ôter aux spectateurs tout leur plaisir.

Cependant la pièce plut beaucoup aux Romains, malgré ce défaut énorme, et malgré les basses plaisanteries qu'Horace condamne dans Plaute : tant le sujet d'*Amphitryon* est piquant, intéressant et comique par lui-même !

Térence, qui est venu depuis lui, a gardé ces prologues, et en a changé la matière.

Les prologues de Térence sont dans un goût qui est encore imité par les Anglais. C'est un discours en vers adressé aux auditeurs pour se les rendre favorables. Ce discours était prononcé d'ordinaire par l'entrepreneur de la troupe. Aujourd'hui, en Angleterre, ces prologues sont toujours composés par un ami de l'auteur. Térence employa presque toujours ces prologues à se plaindre de ses envieux, qui se servaient contre lui des mêmes armes. Une telle guerre est honteuse pour les beaux arts.

Ces prologues doivent avoir beaucoup d'invention, et je ne pense pas qu'on n'y puisse raisonnablement introduire que des dieux imaginaires de l'antiquité, qui ne laissent pas toutefois de parler des choses de notre temps, par une fiction poétique qui fait un grand accommodement de théâtre.

Il reste à savoir si ces fictions poétiques font au théâtre un accommodement si heureux ; le prologue de la Nuit et de Mercure, dans l'*Amphitryon* de Molière, réussit autant que la pièce même ; mais c'est qu'il est plein d'esprit, de graces, et de

bonnes plaisanteries. Le prologue d'*Amadis* fut regardé comme un chef-d'œuvre. On admira l'art avec lequel Quinault sut joindre l'éloge de Louis XIV avec le sujet de la pièce, la beauté des vers et celle de la musique. Le siècle de grandeur et de prospérité qui produisait ces brillans spectacles, augmentait encore leur prix.

Aristote blâme fort les épisodes détachés.

Un épisode inutile à la pièce est toujours mauvais, et, en aucun genre, ce qui est hors d'œuvre ne peut plaire ni aux yeux, ni aux oreilles, ni à l'esprit. Nous avons dit ailleurs que *le Cid* réussit malgré l'infante, et non pas à cause de l'infante. Corneille parle ici en homme modeste et supérieur.

Quoique l'auteur (de *Mariamne*) eût bien mérité ce beau succès, par le grand effort d'esprit qu'il avait fait à peindre les désespoirs d'Hérode, peut-être que l'excellence de l'acteur, qui en soutenait le personnage, y contribuait beaucoup.

La *Mariamne* de Tristan eut, en effet, longtemps une très grande réputation. Nous avons entendu dire au comédien Baron que, lorsqu'il voulut débuter, Louis XIV lui fesait quelquefois réciter des vers de *Mariamne*. Les belles pièces de Corneille la firent enfin oublier.

SECOND DISCOURS.

DE LA TRAGÉDIE.

La tragédie a ceci de particulier, que, par la pitié et la crainte, elle purge de semblables passions.

Nous avons dit un mot de cette prétendue médecine des passions dans le *Commentaire* sur le premier discours. Nous pensons avec Racine, qui a pris le Φόϐος et l'Ἔλεος pour sa devise, que, pour qu'un acteur intéresse, il faut qu'on craigne pour lui, et qu'on soit touché de pitié pour lui. Voilà tout. Que le spectateur fasse ensuite quelque retour sur lui-même, qu'il examine ou non quels seraient ses sentimens s'il se trouvait dans la situation du personnage qui l'intéresse; qu'il soit purgé, ou qu'il ne soit pas purgé, c'est, selon nous, une question fort oiseuse.

Paul Bény peut rapporter quinze opinions sur un sujet aussi frivole, et en ajouter encore une seizième; cela n'empêchera pas que tout le secret ne consiste à faire de ces vers charmans tels qu'on en trouve dans *le Cid*:

Va, je ne te hais point.—Tu le dois.—Je ne puis...
Tu vas mourir! Don Sanche est-il si redoutable?
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.

Il n'y a point là de purgation. Le spectateur ne réfléchit point s'il aura besoin d'être purgé. S'il

réfléchissait, le poëte aurait manqué son coup.

« Et quocumque volent animum auditoris agunto. »

Ce n'est pas une nécessité de ne mettre que les infortunes des rois sur le théâtre; celles des autres hommes y trouveraient place, s'il leur en arrivait d'assez illustres.. pour la mériter.

Rois, empereurs, princes, généraux d'armée, principaux chefs de république; il n'importe. Mais il faut toujours, dans la tragédie, des hommes élevés au dessus du commun; non seulement parce que le destin des états dépend du sort de ces personnages importans, mais parce que les malheurs des hommes illustres, exposés aux regards des nations, font sur nous une impression plus profonde que les infortunes du vulgaire.

Je doute beaucoup qu'un paysan de Leuctres, nommé *Scédase*, dont on a violé deux filles, fût un aussi beau sujet de tragédie que *Cinna* et *Iphigénie*. Le viol, d'ailleurs, a toujours quelque chose de ridicule, et n'est guère fait pour être joué que dans le beau lieu où l'on prétend que sainte Théodore fut envoyée, supposé que cette Théodore ait jamais existé, et que jamais les Romains aient condamné les dames à cette espèce de supplice; ce qui n'était assurément ni dans leurs lois ni dans leurs mœurs.

Il (Aristote) ne veut point qu'un homme fort vertueux y tombe de la félicité dans le malheur.

S'il était permis de chercher un exemple dans

nos livres saints, nous dirions que l'histoire de Job est une espèce de drame, et qu'un homme très vertueux y tombe dans les plus grands malheurs; mais c'est pour l'éprouver, et le drame finit par rendre Job plus heureux qu'il n'a jamais été.

Dans la tragédie de *Britannicus*, si ce jeune prince n'est pas un modèle de vertu, il est du moins entièrement innocent; cependant il périt d'une mort cruelle. Son empoisonneur triomphe. *Cet événement est tout-à-fait injuste*. Pourquoi donc *Britannicus* a-t-il eu enfin un si grand succès, surtout auprès des connaisseurs et des hommes d'état? C'est par la beauté des détails, c'est par la peinture la plus vraie d'une cour corrompue. Cette tragédie, à la vérité, ne fait point verser de larmes, mais elle attache l'esprit, elle intéresse, et le charme du style entraîne tous les suffrages, quoique le nœud de la pièce soit très petit, et que la fin, un peu froide, n'excite que l'indignation. Ce sujet était le plus difficile de tous à traiter, et ne pouvait réussir que par l'éloquence de Racine.

Il ne veut pas non plus qu'un méchant homme passe du malheur à la félicité.

Il y a de grands exemples de tragédies qui ont eu des succès permanens, et dans lesquelles ce-

pendant le vertueux périt indignement, et le criminel est au comble de la gloire; mais au moins il est puni par ses remords. La tragédie est le tableau de la vie des grands : ce tableau n'est que trop ressemblant, quand le crime est heureux. Il faut autant d'art, autant de ressources, autant d'éloquence dans ce genre de tragédie, et peut-être plus que dans tout autre.

Un des interprètes d'Aristote veut qu'il n'ait parlé de cette purgation des passions dans la tragédie, que parce qu'il écrivait après Platon, qui bannit les poëtes tragiques de sa république, parce qu'ils les remuent trop fortement.

Après tout ce qu'a dit judicieusement Corneille sur les caractères vertueux ou méchans, ou mêlés de bien et de mal, nous penchons vers l'opinion le cet interprète d'Aristote, qui pense que ce philosophe n'imagina son galimatias de la purgation des passions, que pour ruiner le galimatias de Platon, qui veut chasser la tragédie et la comédie, et le poëme épique, de sa république imaginaire. Platon, en rendant les femmes communes dans son *Utopie*, et en les envoyant à la guerre, croyait empêcher qu'on ne fît des poëmes pour une Hélène; et Aristote, attribuant aux poëmes une utilité qu'ils n'ont peut-être pas, imaginait sa purgation des passions. Que résulte-t-il de cette vaine dispute? Qu'on court à *Cinna* et à *Andromaque* sans se soucier d'être purgé.

Notre siècle n'a vu (les conditions qu'Aristote demande) que dans *le Cid*.

Le Cid, comme nous l'avons dit, n'est beau que parce qu'il est très touchant.

L'exclusion des personnes tout-à-fait vertueuses qui tombent dans le malheur bannit les martyrs de notre théâtre.

Un martyr, qui ne serait que martyr, serait très vénérable, et figurerait très bien dans la *Vie des saints*, mais assez mal au théâtre. Sans Sévère et Pauline, *Polyeucte* n'aurait point eu de succès.

S'il est bien amoureux... il peut s'emporter de colère et tuer dans un premier mouvement; et l'ambition le peut engager dans un crime.

On s'intéresse pour un jeune criminel que la passion emporte, et qui avoue ses fautes, témoin Venceslas et Rhadamiste.

La perfection de la tragédie consiste... à exciter de la pitié et de la crainte, par le moyen d'un premier acteur, comme peut faire Rodrigue dans *le Cid*, et Placide dans *Théodore*.

Il est triste de mettre Placide à côté du Cid.

On désapprouve sa manière d'agir (de Félix); mais cette aversion... n'empêche pas que sa conversion miraculeuse, à la fin de la pièce, ne le réconcilie pleinement avec l'auditoire.

La conversion miraculeuse de Félix le réconcilie sans doute avec le ciel, mais point du tout avec le parterre.

Qu'un indifférent (dit Aristote) tue un indifférent, cela ne touche

guère... d'autant qu'il n'excite aucun combat dans l'ame de celui qui fait l'action.

Aristote montre ici un jugement bien sain, et une grande connaissance du cœur de l'homme. Presque toute tragédie est froide sans les combats des passions.

Disons donc (que cette condamnation) ne doit s'entendre que de ceux qui connaissent la personne qu'ils veulent perdre, et s'en dédisent par un simple changement de volonté, sans aucun événement notable qui les y oblige.

Il nous semble qu'on ne peut mieux expliquer ce qu'Aristote a dû entendre. Si un homme commence une action funeste et ne l'achève pas sans avoir un motif supérieur et tragique qui le force, il n'est alors qu'inconstant et pusillanime; il n'inspire que le mépris. Il faut, ou que la nature ou la gloire l'arrête, et un tel dénoûment peut faire un très bel effet; ou bien le crime commencé par lui est puni avant d'être achevé, et le spectateur est encore plus content.

Le poëme d'*OEdipe* excite peut-être autant de commisération que *le Cid* ou que *Rodogune;* mais il en doit une partie à Dircé.

Il est toujours étonnant que Corneille ait cru que sa Dircé ait pu faire quelque sensation dans son *OEdipe*.

Cela se voit manifestement en *la Mort de Crispe*, faite par un de leurs plus beaux esprits, Jean-Baptiste Ghirardelli, etc.

On ne connaît plus guère *la Mort de Crispe* (*Il*

Costantino), de Jean-Baptiste-Philippe Ghirardelli, et pas davantage celle du jésuite Stephonius. Mais il est clair qu'il n'y a presque rien de tragique dans cette pièce, si Constantin ne connaît pas son fils, s'il n'y a point dans son cœur de combats entre la nature et la vengeance.

J'estime donc... qu'il n'y a aucune liberté d'inventer l'action principale, mais qu'elle doit être tirée de l'histoire ou de la fable.

C'est ici une grande question : S'il est permis d'inventer le sujet d'une tragédie! Pourquoi non! puisqu'on invente toujours les sujets de comédie. Nous avons beaucoup de tragédies de pure invention, qui ont eu des succès durables à la représentation et à la lecture. Peut-être même ces sortes de pièces sont plus difficiles à faire que les autres. On n'y est pas soutenu par cet intérêt qu'inspirent les grands noms connus dans l'histoire, par le caractère des héros déja tracé dans l'esprit du spectateur. Il est au fait avant qu'on ait commencé. Vous n'avez nul besoin de l'instruire, et, s'il voit que vous lui donniez une copie fidèle du portrait qu'il a déja dans la tête, il vous en tient compte; mais dans une tragédie où tout est inventé, il faut annoncer les lieux, les temps et les héros; il faut intéresser pour des personnages dont votre auditoire n'a aucune connaissance. La peine est double; et, si votre ouvrage ne transporte

pas l'ame, vous êtes doublement condamné. Il est vrai que le spectateur peut vous dire : Si l'événement que vous me présentez était arrivé, les historiens en auraient parlé. Mais il peut en dire autant de toutes les tragédies historiques dont les événemens lui sont inconnus : ce qui est ignoré, et ce qui n'a jamais été écrit, sont pour lui la même chose. Il ne s'agit ici que d'intéresser.

Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Il ne faut pas sans doute choquer l'histoire connue, encore moins les mœurs des peuples qu'on met sur la scène. Peignez ces mœurs, rendez votre fable vraisemblable, qu'elle soit touchante et tragique, que le style soit pur, que les vers soient beaux, et je vous réponds que vous réussirez.

Les apparitions de Vénus et d'Éole ont eu bonne grace dans *Andromède*.

Pas si bonne grace.

Qu'aurait-on dit, si, pour démêler Héraclius d'avec Martian, après la mort de Phocas, je me fusse servi d'un ange?

Nous avouons ingénument que nous aimerions presque autant un ange descendant du ciel, que le froid procès par écrit qui suit la mort de Phocas, et qu'on débrouille à peine par une ancienne lettre de l'impératrice Constantine; lettre qui pourrait encore produire bien des contestations.

Louis Racine, fils du grand Racine, a très bien remarqué les défauts de ce dénoûment d'*Héraclius*, et de cette reconnaissance qui se fait après la catastrophe; nous avons toujours été de son avis sur ce point, nous avons toujours pensé qu'un dénoûment doit être clair, naturel, touchant; qu'il doit être, s'il se peut, la plus belle situation de la pièce. Toutes ces beautés sont réunies dans *Cinna*. Heureuses les pièces où tout parle au cœur, qui commencent naturellement, et qui finissent de même!

Je ne condamnerai jamais personne pour en avoir inventé; mais je ne me le permettrai jamais.

Nous ne voyons pas pourquoi Corneille ne se serait pas permis une tragédie dans laquelle un père reconnaîtrait un fils après l'avoir fait périr. Il nous semble qu'un tel sujet pourrait produire un très beau cinquième acte. Il inspirerait cette crainte et cette pitié qui sont l'ame du spectacle tragique.

Aristote... dit... qu'il ne faut pas changer les sujets reçus.

Nous pensons qu'on pourrait changer quelques circonstances principales dans les sujets reçus, pourvu que ces circonstances changées augmentassent l'intérêt, loin de le diminuer.

« Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas. »
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

Médée ne doit point tuer ses enfans devant des mères, qui s'enfuiraient d'horreur. Un tel spectacle révolterait des cannibales et des inquisiteurs même. Cadmus ne peut guère être changé en serpent qu'à l'Opéra. Nous aurions souhaité qu'Horace eût dit *aversor et odi*, au lieu de *incredulus odi;* car le sujet de ces pièces étant connu et reçu de tout le monde, la fable passant pour une vérité, le spectateur n'est point *incredulus;* mais il est révolté, il recule, il fuit à l'aspect de deux figures d'enfant qu'on met à la broche. A l'égard de la métamorphose de Cadmus en serpent, et de Progné en hirondelle, c'était encore des fables qui tenaient lieu d'histoire. Mais l'exécution de ces prodiges serait d'une telle difficulté, et l'exécution même la plus heureuse serait si puérile et si ridicule, qu'elle ne pourrait amuser que des enfans et de vieilles imbécilles.

Aristote... nous apprend que le poëte n'est pas obligé de traiter les choses comme elles se sont passées, mais comme elles ont pu ou dû se passer selon le vraisemblable ou le nécessaire.

Tout ce que dit ici Corneille sur l'art de traiter des sujets terribles, sans les rendre trop atroces, est digne du père et du législateur du théâtre; et ce qu'il propose sur la manière de sauver l'horreur du parricide d'Oreste et d'Électre est si judicieux, que les poëtes qui, depuis lui, ont manié ce sujet

si cher à l'antiquité, se sont absolument conformés aux conseils qu'il donne.

A l'égard du conseil d'Aristote, de représenter les événemens *selon le vraisemblable ou le nécessaire*, voici comment nous entendons ces paroles.

Choisissez la manière la plus vraisemblable, pourvu qu'elle soit tragique et non révoltante; et, si vous ne pouvez concilier ces deux choses, choisissez la manière dont la catastrophe doit arriver nécessairement par tout ce qui aura été annoncé dans les premiers actes.

Par exemple, vous mettez sur le théâtre le malheur d'OEdipe, il faut que ce malheur arrive: voilà le nécessaire. Un vieillard lui apprend qu'il est incestueux et parricide, et lui en donne de funestes preuves: voilà le vraisemblable.

On peut m'objecter que le même philosophe dit qu'au regard de la poésie, on doit préférer l'impossible croyable au possible incroyable, etc.

Il nous semble que Corneille aurait pu s'épargner toutes les peines qu'il prend pour concilier Aristote avec lui-même. Nous n'entendons point ce que c'est que *l'impossible croyable* et *le possible incroyable*. On a beau donner la torture à son esprit, l'impossible ne sera jamais croyable; l'impossible, selon la force du mot, est ce qui ne peut jamais *arriver*. C'est abuser de son esprit que d'établir de telles propositions; c'est en abuser encore

de vouloir les expliquer. C'est vouloir plaisanter de dire que, quand une chose est faite, il est impossible qu'elle ne soit pas faite, et qu'on n'y peut rien changer. Ces questions sont de la nature de celles qu'on agitait dans les écoles, si Dieu pouvait se changer en citrouille, et si, en montant à une échelle, il pouvait se casser le cou.

J'ai fait voir qu'il y a des choses sur qui nous n'avons aucun droit; et pour celles où ce privilége peut avoir lieu, il doit être plus ou moins resserré, selon que les sujets sont plus ou moins connus.

Voilà tout le précis de cette dissertation : ne changez rien d'important dans *la Mort de Pompée*, parce qu'elle est connue de tout le monde; changez, imaginez tout ce qu'il vous plaira dans l'histoire de Pertharite et de don Sanche d'Aragon, parce que ces gens-là ne sont connus de personne.

TROISIÈME DISCOURS.

DES TROIS UNITÉS, D'ACTION, DE JOUR ET DE LIEU.

Je tiens donc... que l'unité d'action consiste dans la comédie en l'unité d'intrigue, ou d'obstacles aux desseins des principaux acteurs; et en l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte.

Nous pensons que Corneille entend ici, par unité d'action et d'intrigue, une action principale, à laquelle les intérêts divers et les intrigues parti-

culières sont subordonnés, un tout composé de plusieurs parties qui toutes tendent au même but. C'est un bel édifice, dont l'œil embrasse toute la structure, et dont il voit avec plaisir les différens corps.

Il condamne, avec une noble candeur, la duplicité d'action dans ses *Horaces*, et la mort inattendue de Camille, qui forme une pièce nouvelle. Il pouvait ne pas citer *Théodore*. Ce n'est pas la double action, la double intrigue, qui rend *Théodore* une mauvaise tragédie; c'est le vice du sujet; c'est le vice de la diction et des sentimens; c'est le ridicule de la prostitution.

Il y a manifestement deux intrigues dans l'*Andromaque* de Racine : celle d'Hermione aimée d'Oreste et dédaignée de Pyrrhus, celle d'Andromaque qui voudrait sauver son fils, et être fidèle aux mânes d'Hector. Mais ces deux intérêts, ces deux plans sont si heureusement rejoints ensemble, que, si la pièce n'était pas un peu affaiblie par quelques scènes de coquetterie et d'amour, plus dignes de Térence que de Sophocle, elle serait la première tragédie du théâtre français.

Nous avons déja dit que, dans *la Mort de Pompée*, il y a trois à quatre actions, trois à quatre espèces d'intrigues mal réunies. Mais ce défaut est peu de chose, en comparaison des autres qui rendent cette tragédie trop irrégulière.

Le célèbre *Caton* d'Addison pèche par la multiplicité des actions et des intrigues, mais encore plus par l'insipidité des froids amours, et d'une conspiration en masque. Sans cela, Addison aurait pu, par l'éloquence de son style noble et sage, réformer le théâtre anglais.

Corneille a raison de dire qu'il ne doit y avoir qu'une action complète. Nous doutons qu'on ne puisse y parvenir que par plusieurs autres actions imparfaites. Il nous semble qu'une seule action sans aucun épisode, à peu près comme dans *Athalie*, serait la perfection de l'art.

Il y a grande différence (dit Aristote) entre les événemens qui viennent les uns après les autres, et ceux qui viennent les uns à cause des autres.

Cette maxime d'Aristote marque un esprit juste, profond et clair. Ce ne sont pas là des sophismes et des chimères à la Platon. Ce ne sont pas là des idées archétypes.

La liaison des scènes... est un grand ornement dans un poëme.

Cet ornement de la tragédie est devenu une règle, parce qu'on a senti combien il était devenu nécessaire.

Je n'ai pas besoin de contredire Aristote pour me justifier sur (le char de Médée).

Que devons-nous dire de tout ce morceau pré-

cédent? Applaudir au bon sens de Corneille autant qu'à ses grands talens.

Aristote ne prescrit point le nombre des actes, Horace le borne à cinq, etc.

Cinq actes nous paraissent nécessaires : le premier expose le lieu de la scène, la situation des héros de la pièce, leurs intérêts, leurs mœurs, leurs desseins; le second commence l'intrigue; elle se noue au troisième; le quatrième prépare le dénoûment, qui se fait au cinquième. Moins de temps précipiterait trop l'action, plus d'étendue l'énerverait. Il en est comme d'un repas d'appareil : s'il dure trop peu, c'est une halte; s'il est trop long, il ennuie et il dégoûte.

Il faut, s'il se peut, y rendre raison de l'entrée et de la sortie de chaque acteur.

La règle qu'un personnage ne doit ni entrer ni sortir sans raison est essentielle; cependant on y manque souvent. Il faut un dessein dans chaque scène, et que toutes augmentent l'intérêt, le nœud et le trouble. Rien n'est plus difficile et plus rare.

Aristote veut que la tragédie bien faite soit belle, et capable de plaire sans le secours des comédiens et hors de la représentation.

Aristote avait donc beaucoup de goût. Pour qu'une pièce de théâtre plaise à la lecture, il faut que tout y soit naturel, et qu'elle soit parfaite-

ment écrite. Il y a quelques fautes de style dans *Cinna*. On y a découvert aussi quelques défauts dans la conduite et dans les sentimens; mais, en général, il y règne une si noble simplicité, tant de naturel, tant de clarté, le style a tant de beautés, qu'on lira toujours cette pièce avec intérêt et avec admiration. Il n'en sera pas de même d'*Héraclius* et de *Rodogune;* elles réussiront toujours moins à la lecture qu'au théâtre. La diction dans *Héraclius* n'est souvent ni noble ni correcte; l'intrigue fait peine à l'esprit, la pièce ne touche point le cœur. *Rodogune*, jusqu'au cinquième acte, fait peu d'effet sur un lecteur judicieux qui a du goût. Quelquefois une tragédie dénuée de vraisemblance et de raison charme à la lecture par la beauté continue du style, comme la tragédie d'*Esther*. On rit du sujet, et on admire l'auteur. Ce sujet, en effet, respectable dans nos saintes Écritures, révolte l'esprit partout ailleurs. Personne ne peut concevoir qu'un roi soit assez sot pour ne pas savoir, au bout d'un an, de quel pays est sa femme, et assez fou pour condamner toute une nation à la mort, parce qu'on n'a pas fait la révérence à son ministre. L'ivresse de l'idolâtrie pour Louis XIV, et la bassesse de la flatterie pour madame de Maintenon, fascinèrent les yeux à Versailles. Ils furent éclairés au théâtre de Paris. Mais le charme de la diction est si grand, que

tous ceux qui aiment les vers en retiennent par cœur plusieurs de cette pièce. C'est ce qui n'est arrivé à aucune des vingt dernières pièces de Corneille. Quelque chose qu'on écrive, soit vers, soit prose, soit tragédie ou comédie, soit fable ou sermon, la première loi est de bien écrire.

La règle de l'unité de jour a son fondement sur ce mot d'Aristote: que la tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour du soleil, etc.

L'unité de jour a son fondement, non seulement dans les préceptes d'Aristote, mais dans ceux de la nature. Il serait même très convenable que l'action ne durât pas en effet plus long-temps que la représentation; et Corneille a raison de dire que sa tragédie de *Cinna* jouit de cet avantage.

Il est clair qu'on peut sacrifier ce mérite à un plus grand, qui est celui d'intéresser. Si vous faites verser plus de larmes, en étendant votre action à vingt-quatre heures, prenez le jour et la nuit; mais n'allez pas plus loin. Alors l'illusion serait trop détruite.

Si nous ne pouvons renfermer l'action dans deux heures, prenons-en quatre, six, dix; mais ne passons pas de beaucoup les vingt-quatre heures, de peur de tomber dans le dérèglement, etc.

Nous sommes entièrement de l'avis de Corneille dans tout ce qu'il dit de l'unité de jour.

Je souhaiterais, pour ne point gêner du tout le spectateur, que ce qu'on fait représenter devant lui en deux heures se pût passer en effet en deux heures, et que ce qu'on lui fait voir sur un théâtre qui ne change point pût s'arrêter dans une chambre ou dans une salle... mais souvent cela... est malaisé, pour ne pas dire impossible... etc.

Nous avons dit ailleurs que la mauvaise construction de nos théâtres, perpétuée depuis nos temps de barbarie jusqu'à nos jours, rendait la loi de l'unité de lieu presque impraticable. Les conjurés ne peuvent pas conspirer contre César dans sa chambre; on ne s'entretient pas de ses intérêts secrets dans une place publique; la même décoration ne peut représenter à la fois la façade d'un palais et celle d'un temple, il faudrait que le théâtre fît voir aux yeux tous les endroits particuliers où la scène se passe, sans nuire à l'unité de lieu; ici une partie d'un temple, là le vestibule d'un palais, une place publique, des rues dans l'enfoncement; enfin tout ce qui est nécessaire pour montrer à l'œil tout ce que l'oreille doit entendre. L'unité de lieu est tout le spectacle que l'œil peut embrasser sans peine.

Nous ne sommes point de l'avis de Corneille, qui veut que la scène du *Menteur* soit tantôt à un bout de la ville, tantôt à l'autre. Il était très aisé de remédier à ce défaut en rapprochant les lieux. Nous ne supposons pas même que l'action de *Cinna* puisse se passer d'abord dans la maison d'Émilie, et ensuite dans celle d'Auguste. Rien n'était plus

facile que de faire une décoration qui représentât la maison d'Émilie, celle d'Auguste, une place, des rues de Rome.

Quoi qu'il en soit, voilà mes opinions, ou, si vous voulez, mes hérésies touchant les principaux points de l'art; et je ne sais point mieux accorder les règles anciennes avec les agrémens modernes. Je ne doute point qu'il ne soit aisé d'en trouver de meilleurs moyens, etc.

Après les exemples que Corneille donna dans ses pièces, il ne pouvait guère donner de préceptes plus utiles que dans ces discours.

REMARQUES

SUR LA VIE DE PIERRE CORNEILLE,

ÉCRITE PAR BERNARD DE FONTENELLE SON NEVEU.

Il fit la comédie de *Mélite*, qui parut en 1625... et sur la confiance qu'on eut du nouvel auteur qui paraissait, il se forma une nouvelle troupe de comédiens.

Comme on a promis des notes grammaticales, il est juste d'observer que la *confiance du nouvel auteur* est une faute de langue. On a de la confiance en quelqu'un, dans le mérite et les talens de quelqu'un, mais non pas *du* mérite et *des* talens. On a de la défiance *de*, et de la confiance *en*. Cette remarque est pour les étrangers; ils pourraient être induits en erreur par cette inadvertance de M. de Fontenelle, qui écrivait d'ailleurs avec autant de pureté que de grace et de finesse.

Il est certain que ces (premières) pièces ne sont pas belles; mais, outre qu'elles servent à l'histoire du théâtre, elles servent beaucoup aussi à la gloire de Corneille.

Ce qu'on ne peut lire ne peut guère servir à la gloire de l'auteur. La gloire est le concert des louanges constantes du public. Deux ou trois littérateurs qui diront d'un ouvrage mauvais en soi,

cet ouvrage était bon pour son temps, ne procureront à l'auteur aucune gloire. Corneille n'est point un grand homme pour avoir fait de mauvaises comédies, bien moins mauvaises que celles de son temps; mais pour avoir fait des tragédies infiniment supérieures à celles de son temps, et dans lesquelles il y a des morceaux supérieurs à tous ceux du théâtre d'Athènes.

Le théâtre devint florissant par la faveur du cardinal de Richelieu.

Malgré le cardinal de Richelieu, qui, voulant être poëte, voulut humilier Corneille, et élever les mauvais auteurs.

Les princes et les ministres n'ont qu'à commander qu'il se forme des poëtes, des peintres, tout ce qu'ils voudront, et il s'en forme.

C'est de quoi je doute beaucoup. Notre meilleur peintre, Le Poussin, fut persécuté, et les bienfaits prodigués aux académies ont fait tout au plus un ou deux bons peintres qui avaient déja donné leurs chefs-d'œuvre avant d'être récompensés. Rameau avait fait tous ses bons ouvrages de musique au milieu des plus grandes traverses, et Corneille lui-même fut très peu encouragé. Homère vécut errant et pauvre. Le Tasse fut le plus malheureux des hommes de son temps. Camoëns et Milton furent plus malheureux encore. Chapelain fut récompensé; et je ne connais aucun homme de génie qui n'ait été persécuté.

La règle des vingt-quatre heures fut une des premières dont on s'avisa; mais on n'en fesait pas encore trop grand cas, témoin la manière dont Corneille lui-même en parle dans la préface de *Clitandre*, imprimée en 1632.

Les tragédies italiennes du seizième siècle étaient dans la règle des trois unités, règle admirable d'Aristote. La *Sophonisbe* de Mairet fut la première pièce de théâtre, en France, dans laquelle cette loi fut suivie : elle est de 1633.

En Angleterre, en Espagne, on ne s'est assujéti que depuis peu à cette règle, et encore très rarement.

Corneille... prit tout à coup l'essor dans *Médée*, et monta jusqu'au tragique le plus sublime.

Les louanges trop exagérées font tort à celui qui les donne, sans relever celui qui les reçoit.

Corneille avait dans son cabinet cette pièce (*le Cid*) traduite en toutes les langues de l'Europe, hors l'esclavone et la turque. Elle était en allemand, en anglais, en flamand; et, par une exactitude flamande, on l'avait rendue vers pour vers.

On en use encore ainsi en Italie, et même en Angleterre. Il y a de nos ouvrages de poésie traduits en ces deux langues, vers pour vers; et ce qui est étonnant, c'est qu'ils sont assez bien traduits.

M. Pélisson dit qu'il était passé en proverbe de dire : *Cela est beau comme le Cid*. Si ce proverbe a péri, il faut s'en prendre aux auteurs qui ne le goûtaient pas; et à la cour, où c'eût été très mal parler que de s'en servir sous le ministère du cardinal de Richelieu.

J'ose plutôt penser qu'il faut s'en prendre à

Cinna, qui fut mis par toute la cour au dessus du *Cid*, quoiqu'il ne fût pas si touchant.

Le cardinal de Richelieu montra tant de partialité contre Corneille, que, quand Scudéri eut donné sa mauvaise pièce de *l'Amour tyrannique*, que le cardinal trouvait divine, Sarrasin, par ordre de ce ministre, fit une mauvaise préface, dans laquelle il louait Hardy, sans oser nommer Corneille.

Il récompensait comme ministre ce même mérite dont il était jaloux comme poëte.

Pierre Corneille avait le malheur de recevoir une petite pension du cardinal, pour avoir quelque temps travaillé sous lui aux pièces des cinq auteurs.

Enfin il alla jusqu'à *Cinna* et à *Polyeucte*, au dessus desquels il n'y a rien.

On peut croire que Fontenelle parle ainsi, moins parce qu'il était neveu du grand Corneille, que parce qu'il était l'ennemi de Racine, qui avait fait contre lui une épigramme piquante, à laquelle il avait répondu par une épigramme plus violente encore. Les connaisseurs pensent qu'*Athalie* est très supérieure à *Polyeucte*, par la simplicité du sujet, par la régularité, par la grandeur des idées, par la sublimité de l'expression, par la beauté de la poésie. Il est vrai que ces connaisseurs reprochent au prêtre Joab d'être impitoyable et fana-

tique, de dire à sa femme qui parle à Mathan : *Ne craignez-vous pas que ces murailles ne tombent sur vous, et que l'enfer ne vous engloutisse?* d'aller beaucoup au delà de son ministère, d'empêcher qu'Athalie n'élève le petit Joas, qui est son seul héritier, de faire tomber la reine dans le piége, d'ordonner son supplice comme s'il était son juge, de prendre enfin le brave Abner pour dupe. On reproche à Mathan de se vanter de ses crimes; on reproche à la pièce des longueurs. Presque tous ces défauts sont ceux du sujet : mais le grand mérite de cette tragédie est d'être la première qui ait intéressé sans amour; au lieu que dans *Polyeucte* le plus grand mérite est l'amour de Sévère.

> Voiture vint trouver Corneille.... pour lui dire que Polyeucte n'avait pas réussi (à l'hôtel de Rambouillet); que surtout le christianisme avait extrêmement déplu.

C'est qu'on n'avait encore vu que les comédies de *la Passion* et des *Actes des Apôtres*. D'ailleurs il faut peut-être pardonner à l'hôtel de Rambouillet d'avoir condamné l'imprudence punissable de Polyeucte et de Néarque, qui exercent dans le temple une violence que Dieu n'a jamais commandée. On pouvait craindre encore qu'un homme qui résigne sa femme à son rival ne passât pour un imbécille plutôt que pour un bon chrétien. Le caractère bas de Félix pouvait déplaire; mais on

ne fesait pas réflexion que Sévère et Pauline feraient réussir la pièce.

La plus grande beauté de la comédie était inconnue; on ne songeait point aux mœurs et aux caractères.... Molière est le premier qui l'ait cherchée.

Fontenelle oublie ici que la comédie du *Menteur* est une pièce de caractère. Il y a beaucoup d'incidens : il en faut aussi : les pièces de Molière n'en ont peut-être pas assez. Tous servent à faire paraître le caractère du Menteur.

On avait, long-temps avant Molière, plusieurs pièces dans ce goût en Espagne, *le Menteur*, *le Jaloux*, *l'Impie, ou le Convié de Pierre*, traduit depuis par Molière, sous le nom du *Festin de Pierre*.

Il ne perdit pas en vieillissant l'inimitable noblesse de son génie; mais il s'y mêla quelquefois un peu de dureté.... Ainsi, dans *Pertharite*, une reine consent à épouser un tyran qu'elle déteste, pourvu qu'il égorge un fils unique qu'elle a, etc.

Tout cela est dit mal à propos; *Pertharite* est de 1653 : Corneille n'avait que quarante-sept ans.

Il est aisé de voir que ce sentiment, au lieu d'être noble, n'est que dur; et il ne faut pas trouver mauvais que le public ne l'ait pas goûté.

Comme s'il n'y avait que cela de mauvais dans *Pertharite*.

Cet ouvrage (*l'Imitation de Jésus-Christ* en vers français) eut un succès prodigieux.

Il y a une grande différence entre le débit et le

succès. Les jésuites, qui avaient un très grand crédit, firent lire le livre à leurs dévotes, et dans les couvens; ils le prônaient, on l'achetait, et on s'ennuyait. Aujourd'hui ce livre est inconnu. *L'Imitation de Jésus* n'est pas plus faite pour être mise en vers qu'une épître de saint Paul.

Corneille dédaigna fièrement d'avoir de la complaisance pour ce nouveau goût.

Au contraire, il n'a fait aucune pièce sans amour.

Bérénice fut un duel dont tout le monde sait l'histoire. Une princesse fort touchée des choses d'esprit.... eut besoin de beaucoup d'adresse pour faire trouver les deux combattants sur le champ de bataille.

La princesse Henriette*, belle-sœur de Louis XIV, ne proposa pas seulement ce sujet parce qu'elle était touchée des choses d'esprit, mais parce que ce sujet était, à plusieurs égards, sa propre aventure.

La victoire ne demeura pas à Racine, seulement parce qu'il était le plus jeune, mais parce que sa pièce est incomparablement meilleure que celle de Corneille, qui tomba et qu'on ne peut lire. Racine tira de ce mauvais sujet tout ce qu'on en pouvait tirer. Son goût épuré, son esprit flexible, sa diction toujours élégante, son style toujours châtié et toujours charmant, étaient propres à

* Henriette-Anne d'Angleterre.

toutes les matières, et Corneille ne pouvait guère traiter heureusement que des sujets conformes au caractère de son génie.

Il a eu souvent besoin d'être rassuré par des casuistes sur ses pièces de théâtre; et ils lui ont toujours fait grace en faveur de la pureté qu'il avait établie sur la scène, etc.

Ces casuistes avaient bien raison. L'art du théâtre est comme celui de la peinture. Un peintre peut également faire des ouvrages lascifs et des tableaux de dévotion. Tout auteur peut être dans ce cas. Ce n'est donc point le théâtre qui est condamnable, mais l'abus du théâtre. Or, les pièces étant approuvées par les magistrats, et ayant la sanction de l'autorité royale, le seul abus est de les condamner. Cette ancienne méprise a subsisté, parce que les comédies des mimes étaient obscènes du temps des premiers chrétiens, et que les autres spectacles étaient consacrés, chez les Romains et chez les Grecs, par les cérémonies de leur religion. Elles étaient regardées comme un acte d'idolâtrie; mais c'est une grande inconséquence de vouloir flétrir des pièces très morales, parce qu'il y en a eu autrefois de scandaleuses. Les fanatiques qui, par une jalousie secrète, ont prétendu flétrir les chefs-d'œuvre de Corneille, n'ont pas songé combien cet outrage révolte des hommes de génie; ils font un tort irréparable à la religion chrétienne, en

aliénant d'elle des esprits très éclairés, qui ne peuvent souffrir qu'on avilisse le plus beau des arts.

Le public éclairé préfèrera toujours les Sophocle, les Euripide, les Térence, aux Baïus, Jansénius, Duverger de Hauranne, Quesnel, Petit-Pied, et à tous les gens de cette espèce.

Au reste, cette persécution fanatique ne s'est vue qu'en France. On a tempéré, en Espagne, en Italie, les anciennes rigueurs qui étaient absurdes; on ne les connaît point en Angleterre. Les vainqueurs de Bleinheim et les maîtres des mers, les contemporains de Newton, de Locke, d'Addison et de Pope ont rendu des honneurs aux beaux arts. Le grand Corneille avait projeté un ouvrage pour répondre aux détracteurs du théâtre.

AVIS DE VOLTAIRE

SUR LES PREMIÈRES PIÈCES DU THÉATRE DE CORNEILLE.

Si les hommes ne songeaient qu'à perfectionner leur goût et leur raison par les livres, les bibliothèques seraient moins nombreuses et plus utiles; mais on veut avoir tout ce qu'on a écrit sur une matière, et tout ce qu'un homme célèbre a écrit de mauvais comme de bon, dût-on ne le jamais lire.

Cette espèce d'intempérance dans ceux qui recherchent les livres est plus pardonnable à l'égard de Pierre Corneille que de tout autre. Ses premières comédies sont, à la verité, indignes de notre siècle; mais elles furent long-temps ce qu'il y avait de moins mauvais en ce genre, tant nous étions loin de la plus légère connaissance des beaux-arts! Pierre Corneille ouvrit la carrière du comique, et même celle de l'opéra, comme nous l'avons remarqué ailleurs. On verra dans ces comédies, qu'on ne joue plus depuis Molière, des vers quelquefois très bien faits, et des étincelles de génie qui fesaient voir combien l'auteur était au dessus de son siècle.

REMARQUES SUR MÉDÉE,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1635.

PRÉFACE DU COMMENTATEUR.

On peut entrevoir déja dans *Médée* le germe des grandes beautés qui brillent dans les autres pièces de Corneille.

J'avoue cependant qu'il serait aujourd'hui inconnu, s'il n'avait fait que cette tragédie. Il était alors confondu parmi les cinq auteurs que le cardinal de Richelieu fesait travailler aux pièces dont il était l'inventeur. Ces cinq auteurs étaient, comme on sait, l'Étoile, fils du grand-audiencier, dont nous avons les Mémoires; Boisrobert, abbé de Châtillon-sur-Seine, aumônier du roi et conseiller d'état; Colletet, qui n'est plus connu que par les satires de Boileau, mais que le cardinal regardait alors avec estime; Rotrou, lieutenant civil au bailliage de Dreux, homme de génie; Corneille lui-même, assez subordonné aux autres, qui l'emportaient sur lui par la fortune ou par la faveur.

Corneille se retira bientôt de cette société, sous le prétexte des arrangemens de sa petite fortune

qui exigeaient sa présence à Rouen. Rotrou n'avait encore rien fait qui approchât même du médiocre. Il ne donna son *Venceslas* que quatorze ans après la *Médée*, en 1649, lorsque Corneille, qui l'appelait son père, fut devenu son maître, et que Rotrou, ranimé par le génie de Corneille, devint digne de lui être comparé dans la première scène de *Venceslas* et dans le quatrième acte. Encore même cette pièce de Rotrou était-elle une imitation de l'auteur espagnol *Francesco de Roxas.*

Mais en 1635, temps auquel on joua la *Médée* de Corneille, on n'avait d'ouvrage un peu supportable, à quelques égards, que la *Sophonisbe* de Mairet, donnée en 1633. Il est remarquable qu'en Italie et en France la véritable tragédie dut sa naissance à une *Sophonisbe.* Le prélat Trissino, auteur de la *Sophonisbe* italienne, eut l'avantage d'écrire dans une langue déja fixée et perfectionnée; et Mairet, au contraire, dans le temps où la langue française luttait contre la barbarie. On ne connaissait que des imitations languissantes des tragédies grecques et espagnoles, ou des inventions puériles, telles que *l'Innocente infidélité* de Rotrou, *l'Hôpital des fous* d'un nommé *Beys*, le *Cléomédon* de Duryer, l'*Orante* de Scudéri, *la Pèlerine amoureuse.* Ce sont là les pièces qu'on joua dans cette même année 1635, un peu avant la *Médée* de Corneille.

Avec quelle lenteur tout se forme ! Nous avions déja plus de mille pièces de théâtre, et pas une seule qui pût être soufferte aujourd'hui par la populace des provinces les plus grossières. Il en a été de même dans tous les arts, et dans tout ce qui concerne les agrémens de la société et les commodités de la vie. Que chaque nation parcoure son histoire, et elle verra que, depuis la chute de l'empire romain, elle a été presque sauvage pendant dix ou douze siècles.

La *Médée* de Corneille n'eut qu'un succès médiocre, quoiqu'elle fût au dessus de tout ce qu'on avait donné jusqu'alors. Un ouvrage peut toucher avec les plus énormes défauts, quand il est animé par une passion vive, et par un grand intérêt, comme *le Cid;* mais de longues déclamations ne réussissent en aucun pays ni en aucun temps. La *Médée* de Sénèque qui avait ce défaut n'eut point de succès chez les Romains; celle de Corneille n'a pu rester au théâtre.

On ne représente d'autre *Médée* à Paris que celle de Longepierre, tragédie à la vérité très médiocre, et où le défaut des Grecs, qui était la vaine déclamation, est poussé à l'excès; mais, lorsqu'une actrice imposante fait valoir le rôle de Médée, cette pièce a quelque éclat aux représentations, quoique la lecture en soit peu supportable.

Ces tragédies uniquement tirées de la fable, et

où tout est incroyable, ont aujourd'hui peu de réputation parmi nous, depuis que Corneille nous a accoutumés au vrai; et il faut avouer qu'un homme sensé qui vient d'entendre la délibération d'Auguste, de Cinna et de Maxime, a bien de la peine à supporter Médée traversant les airs dans un char traîné par des dragons. Un défaut plus grand encore dans la tragédie de *Médée*, c'est qu'on ne s'intéresse à aucun personnage. Médée est une méchante femme qui se venge d'un malhonnête homme. La manière dont Corneille a traité ce sujet nous révolte aujourd'hui; celles d'Euripide et de Sénèque nous révolteraient encore davantage.

Une magicienne ne nous paraît pas un sujet propre à la tragédie régulière, ni convenable à un peuple dont le goût est perfectionné. On demande pourquoi nous rejetterions des magiciens, et que non seulement nous permettons que dans la tragédie on parle d'ombres et de fantômes, mais même qu'une ombre paraisse quelquefois sur le théâtre.

Il n'y a certainement pas plus de revenans que de magiciens dans le monde; et si le théâtre est la représentation de la vérité, il faut bannir également les apparitions et la magie.

Voici, je crois, la raison pour laquelle nous souffririons l'apparition d'un mort, et non le vol d'un magicien dans les airs. Il est possible que la

Divinité fasse paraître une ombre pour étonner les hommes par ces coups extraordinaires de sa providence, et pour faire rentrer les criminels en eux-mêmes; mais il n'est pas possible que des magiciens aient le pouvoir de violer les lois éternelles de cette même providence : telles sont aujourd'hui les idées reçues.

Un prodige opéré par le ciel même ne révoltera point; mais un prodige opéré par un sorcier, malgré le ciel, ne plaira jamais qu'à la populace.

« Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi. »

Chez les Grecs, et même chez les Romains, qui admettaient des sortiléges, Médée pouvait être un très beau sujet. Aujourd'hui nous le reléguons à l'Opéra, qui est parmi nous l'empire des fables, et qui est à peu près parmi les théâtres ce qu'est l'*Orlando furioso* parmi les poëmes épiques.

Mais, quand Médée ne serait pas sorcière, le parricide qu'elle commet presque de sang-froid sur ses deux enfans, pour se venger de son mari, et l'envie que Jason a, de son côté, de tuer ces mêmes enfans, pour se venger de sa femme, forment un amas de monstres dégoûtans, qui n'est malheureusement soutenu que par des amplifications de rhétorique, en vers souvent durs ou faibles, ou tenant de ce comique qu'on mêlait avec le tragique sur tous les théâtres de l'Europe,

au commencement du dix-septième siècle. Cependant cette pièce est un chef-d'œuvre en comparaison de presque tous les ouvrages dramatiques qui la précédèrent. C'est ce que M. de Fontenelle appelle *prendre l'essor, et monter jusqu'au tragique le plus sublime*... Et en effet il a raison, si on compare *Médée* aux six cents pièces de Hardy, qui furent faites chacune en deux ou trois jours; aux tragédies de Garnier, aux *Amours infortunés de Léandre et de Héro*, par l'avocat La Selve; à *la Fidèle tromperie* d'un autre avocat nommé *Gougenot;* au *Pirandre* de Boisrobert, qui fut joué un an avant *Médée.*

Nous avons déja remarqué que toutes les autres parties de la littérature n'étaient pas mieux cultivées.

Corneille avait trente ans quand il donna sa *Médée;* c'est l'âge de la force de l'esprit; mais il était encore subjugué par son siècle. Ce n'est point sa première tragédie; il avait fait jouer *Clitandre* trois ans auparavant. Ce *Clitandre* est entièrement dans le goût espagnol et dans le goût anglais; les personnages combattent sur le théâtre; on y tue, on y assassine; on voit des héroïnes tirer l'épée; des archers courent après les meurtriers; des femmes se déguisent en hommes; une Dorise crève un œil à un de ses amans avec une aiguille à tête. Il y a de quoi faire un roman de dix tomes, et cependant il n'y a rien de si froid et de plus

ennuyeux. La bienséance, la vraisemblance, négligées, toutes les règles violées, ne sont qu'un très léger défaut en comparaison de l'ennui. Les tragédies de Shakespeare étaient plus monstrueuses encore que *Clitandre*, mais elles n'ennuyaient pas. Il fallut enfin revenir aux anciens pour faire quelque chose de supportable, et *Médée* est la première pièce dans laquelle on trouve quelque goût de l'antiquité. Cette imitation est sans doute très inférieure à ces beautés vraies que Corneille tira depuis de son seul génie.

Resserrer un événement illustre et intéressant dans l'espace de deux ou trois heures; ne faire paraître les personnages que quand ils doivent venir; ne laisser jamais le théâtre vide; former une intrigue aussi vraisemblable qu'attachante; ne dire rien d'inutile; instruire l'esprit et remuer le cœur; être toujours éloquent en vers, et de l'éloquence propre à chaque caractère qu'on représente; parler sa langue avec autant de pureté que dans la prose la plus châtiée, sans que la contrainte de la rime paraisse gêner les pensées; ne se pas permettre un seul vers ou dur, ou obscur, ou déclamateur: ce sont là les conditions qu'on exige aujourd'hui d'une tragédie, pour qu'elle puisse passer à la postérité avec l'approbation des connaisseurs, sans laquelle il n'y a jamais de réputation véritable.

On verra comment, dans les pièces suivantes, Pierre Corneille a rempli plusieurs de ces conditions.

On se contentera d'indiquer, dans cette pièce de *Médée*, quelques imitations de Sénèque, et quelques vers qui annoncent déja le grand Corneille; et on entrera dans plus de détails quand il s'agira de pièces dont presque tous les vers exigent un examen réfléchi.

ÉPITRE DÉDICATOIRE

DE CORNEILLE A MONSIEUR P. T. N. G.

Je vous donne Médée, toute méchante qu'elle est, etc.

Je n'ai pu découvrir qui est ce monsieur P.T.N.G. à qui Corneille dédie *Médée*. Mais il est assez utile de voir que l'auteur condamne lui-même son ouvrage.

Cette dédicace fut faite plusieurs années après la représentation. Il était alors assez grand pour avouer qu'il ne l'avait pas toujours été.

Dans la portraiture, il n'est pas question si un visage est beau, mais s'il ressemble.

Portraiture est un mot suranné, et c'est dommage; il est nécessaire : *portraiture* signifie l'art de faire ressembler ; on emploie aujourd'hui *portrait* pour exprimer l'art et la chose. *Portraire* est encore un mot nécessaire que nous avons abandonné.

Et dans la poésie, il ne faut pas considérer si les mœurs sont vertueuses, mais si elles sont pareilles à celles de la personne qu'elle introduit.

Il faut surtout qu'elles soient intéressantes, c'est là le premier devoir. Des jeunes gens, dont

le goût n'était point encore formé, et qui n'avaient qu'une connaissance confuse du théâtre et de l'art des vers, se sont souvent étonnés du peu de succès de la tragédie d'*Atrée*. Ils ont cru que la délicatesse de nos dames s'effrayait trop de voir présenter à Thieste une coupe remplie du sang de son fils. Ils se sont trompés. Ce sang, qu'on ne voyait pas, ne pouvait effaroucher les yeux; et l'action de Cléopâtre, dans *Rodogune*, est plus criminelle et plus atroce que celle d'Atrée. Cependant on la voit avec un plaisir mêlé d'horreur. Le grand défaut d'*Atrée* est qu'on ne peut s'intéresser à la vengeance raffinée d'une injure faite il y a vingt ans. On peut exercer une vengeance exécrable dans les premiers mouvemens d'une juste colère; mais élever le fils d'un adultère sous le nom de son propre fils, pour le faire manger en ragoût à son véritable père, quand cet enfant sera majeur, ce n'est là qu'une horreur absurde; et quand cette horreur est mise en vers obscurs, chevillés et barbares, il est impossible aux gens de goût de la supporter. Nous ne pouvons trop souvent faire cette remarque.

J'espère qu'elles vous satisferont encore aucunement sur le papier.

Aucunement, vieux mot qui signifie *en quelque sorte*, *en partie*, et qui valait mieux que ces périphrases.

MÉDÉE,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE I.

V. 7. Quoi! Médée est donc morte, ami? — Non, elle vit;
Mais un objet plus beau la chasse de mon lit, etc.

Je ne ferai sur ce début qu'une seule remarque, qui pourra servir pour plusieurs autres occasions. On voit assez que c'est là le style de la comédie; on n'écrivait point alors autrement les tragédies. Les bornes qui distinguent la familiarité bourgeoise, et la noble simplicité, n'étaient point encore posées. Corneille fut le premier qui eut de l'élévation dans le style comme dans les sentimens. On en voit déja plusieurs exemples dans cette pièce. Il y a de la justice à lui tenir compte du sublime qu'on y trouve quelquefois, et à n'accuser que son siècle de ce style comique, négligé et vicieux, qui déshonorait la scène tragique. Je n'insiste point sur la *meilleure saison*, sur les *mille et mille malheurs*, sur le Jason *sans conscience*, sur Créuse *possédée autant vaut*, sur une flamme *accom-*

modée au bien des affaires. C'était le malheureux style d'une nation qui ne savait pas encore parler. Et cela même fait voir quelle obligation nous avons au grand Corneille de s'être tiré, dans ses beaux morceaux, de cette fange où son siècle l'avait plongé, et d'avoir seul appris à ses contemporains l'art si long-temps inconnu de bien penser et de bien s'exprimer.

V. 35. **Et depuis, à Colchos, que fit votre Jason,**
Que cajoler Médée et gagner la toison?

On doit dire ici un mot de cette fameuse toison d'or. La Colchide, pays de Médée, est la Mingrélie, pays barbare, toujours habité par des barbares, où l'on pouvait faire un commerce de fourrures assez avantageux. Les Grecs entreprirent ce voyage par le passage du Pont-Euxin, qui est très périlleux; et ce péril donna de la célébrité à l'entreprise: c'est là l'origine de toutes ces fables absurdes qui eurent cours dans l'Occident. Il n'y avait alors d'autre histoire que des fables.

V. 43. **Et j'ai trouvé l'adresse, en lui fesant la cour,**
De relever mon sort sur les ailes d'Amour.

Ce vers est un exemple de ce mauvais goût qui régnait alors chez toutes les nations de l'Europe. Les métaphores outrées, les comparaisons fausses, étaient les seuls ornemens qu'on employât; on

croyait avoir surpassé Virgile et le Tasse, quand on fesait voler un sort sur les ailes de l'Amour. Dryden comparait Antoine à un aigle qui portait sur ses ailes un roitelet lequel alors s'élevait au dessus de l'aigle; et ce roitelet c'était l'empereur Auguste. Les beautés vraies étaient partout ignorées. On a reproché depuis à quelques auteurs de courir après l'esprit. En effet, c'est un défaut insupportable de chercher des épigrammes quand il faut donner de la sensibilité à ses personnages; il est ridicule de montrer ainsi l'auteur quand le héros seul doit paraître au naturel; mais ce défaut puéril était bien plus commun du temps de Corneille que du nôtre. La pièce de *Clitandre*, qui précéda *Médée*, est remplie de pointes; un amant qui a été blessé en défendant sa maîtresse apostrophe ses blessures et leur dit :

Blessures, hâtez-vous d'élargir vos canaux.
Ah! pour l'être trop peu, blessures trop cruelles,
De peur de m'obliger vous n'êtes point mortelles.

Tel était le malheureux goût de ce temps-là.

V. 73. . . . . Les sœurs crient miracle.

J'ai remarqué que parmi les étrangers qui s'exercent quelquefois à faire des vers français, et parmi plusieurs provinciaux qui commencent, il s'en trouve toujours qui font *crient*, *plient*, *croient*, *etc.*,

de deux syllabes. Ces mots n'en valent jamais qu'une seule, et ne peuvent être employés qu'à la fin d'un vers. Corneille fit souvent cette faute dans ses premières pièces; et c'est ce qui établit ce mauvais usage dans nos provinces.

V. 87. Et l'amour paternel qui fait agir leurs bras
Croirait commettre un crime et n'en commettre pas.

Ce morceau est imité du septième livre des *Métamorphoses*.

« His, ut quæque pia est, hortatibus impia prima est;
« Et, ne sit scelerata, facit scelus : haud tamen ictus
« Ulla suos spectare potest, oculosque reflectunt. »

Remarquez que Corneille fut le premier qui sut transporter sur la scène française les beautés des auteurs grecs et latins.

V. 158. . . . . Adieu; l'amour vous presse,
Et je serais marri qu'un soin officieux
Vous fît perdre pour moi des temps si précieux.

Le lecteur judicieux s'aperçoit, sans doute, combien la plupart des expressions sont impropres ou familières dans cette scène. Nous demandons grace pour cette première tragédie. Nous tâcherons de ne faire des réflexions utiles que sur les pièces qui le sont elles-mêmes par les grands exemples qu'on y trouve de tous les genres de beautés.

SCÈNE II.

V. 1. **Depuis que mon esprit est capable de flamme,**
Jamais un trouble égal n'a confondu mon ame.

Cette scène, où Jason débute par dire que son esprit est capable de flamme, est entièrement inutile. Et ces scènes, qui ne sont que de liaison, jettent un peu de froid dans nos meilleures tragédies, qui ne sont point soutenues par le grand appareil du théâtre grec, par la magnificence des chœurs, et qui ne sont que des dialogues sur des planches.

SCÈNE III.

V. 19. **Vous le saurez après, je ne veux rien pour rien.**

On sent assez que ce vers est plus fait pour la farce que pour la tragédie. Mais nous n'insistons pas sur les fautes de style et de langage.

SCÈNE IV.

V. 1. **Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,**
Dieux, garants de la foi que Jason m'a donnée, etc.

Voici des vers qui annoncent Corneille. Ce monologue est tout entier imité de celui de Sénèque le tragique :

« Dii conjugales, tuque genialis tori
« Lucina custos... »

Rien n'est plus difficile que de traduire les vers latins et grecs en vers français rimés. On est presque toujours obligé de dire en deux lignes ce que les anciens ont dit en une. Il y a très peu de rimes dans le style noble, comme je le remarque ailleurs; et nous avons même beaucoup de mots auxquels on ne peut rimer : aussi le poëte est rarement le maître de ses expressions. J'ose affirmer qu'il n'est point de langue dans laquelle la versification ait plus d'entraves.

V. 6. Et m'aidez à venger cette commune injure,

n'appartient qu'à Corneille. Racine a imité ce vers dans Phèdre :

Déesse, venge-toi; nos causes sont pareilles.

Mais, dans Corneille, il n'est qu'une beauté de poésie; dans Racine, il est une beauté de sentiment. Ce monologue pourrait aujourd'hui paraître une amplification, une déclamation de rhétorique: il est pourtant bien moins chargé de ce défaut que la scène de Sénèque.

V. 31. Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits? etc.

Ces vers sont dignes de la vraie tragédie, et Corneille n'en a guère fait de plus beaux. Si, au lieu d'être noyés dans un long monologue inutile,

ils étaient placés dans un dialogue vif et touchant, ils feraient le plus grand effet.

Ces monologues furent très long-temps à la mode. Les comédiens les fesaient ronfler avec une emphase ridicule; ils les exigeaient des auteurs qui leur vendaient leurs pièces; et une comédienne qui n'aurait point eu de monologue dans son rôle, n'aurait pas voulu réciter. Voilà comme le théâtre, relevé par Corneille, commença parmi nous. Des farceurs ampoulés représentaient, dans des jeux de paume, ces mascarades rimées qu'ils achetaient dix écus : les Athéniens en usaient autrement.

V. 37. **Lui font-ils présumer mon audace épuisée?**

Le vers de Sénèque,

« **Adeone credit omne consumptum nefas?** »

paraît bien plus fort.

V. 61. **Soleil, qui vois l'affront qu'on va faire à ta race,**
Donne-moi tes chevaux à conduire en ta place.

Cette prière au Soleil, son père, est encore toute de Sénèque, et devait faire plus d'effet sur les peuples qui mettaient le soleil au rang des dieux, que sur nous qui n'admettons pas cette mythologie.

SCÈNE V.

V. 11. **Quoi, madame, est-ce ainsi qu'il faut dissimuler?**
Et faut-il perdre ainsi des menaces en l'air?

J'ai déja dit que je ne ferais aucune remarque sur le style de cette tragédie, qui est vicieux presque d'un bout à l'autre. J'observerai seulement ici, à propos de ces rimes *dissimuler* et *en l'air*, qu'alors on prononçait *dissimulair* pour rimer à *l'air*. J'ajouterai qu'on a été long-temps dans le préjugé que la rime doit être pour les yeux. C'est pour cette raison qu'on fesait rimer *cher* à *bûcher*. Il est indubitable que la rime n'a été inventée que pour l'oreille. C'est le retour des mêmes sons ou des sons à peu près semblables qu'on demande et non pas le retour des mêmes lettres. On fait rimer *abhorre*, qui a deux *r*, avec *encore* qui n'en a qu'une : par la même raison *terre* peut rimer avec *père*; mais *je me hâte* ne peut rimer avec *je me flatte*, parce que *flatte* est bref, et *hâte* est long.

V. 41. **Cette lâche ennemie a peur des grands courages, etc.**

Cela est imité de Sénèque, et enchérit encore sur le mauvais goût de l'original : *Fortuna fortes metuit, ignavos premit.* Corneille appelle la Fortune *lâche*. Toutes les tragédies qui précédèrent sa *Médée* sont remplies d'exemples de ce faux bel esprit.

Ces puérilités furent si long-temps en vogue, que l'abbé Cotin, du temps même de Boileau et de Molière, donna à la fièvre l'épithète d'*ingrate;* cette ingrate de fièvre qui attaquait insolemment le beau corps de mademoiselle de Guise, où elle était si bien logée.

V. 48. Dans un si grand revers que vous reste-t-il? — Moi.
Moi, dis-je; et c'est assez.

Ce *moi* est célèbre. C'est le *Medea superest* de Sénèque; ce qui suit est encore une traduction de Sénèque; mais dans l'original et dans la traduction, ces vers affaiblissent la grande idée que donne, *moi, dis-je; et c'est assez.* Tout ce qui explique un grand sentiment l'énerve. On demande si le *Medea superest* est sublime? Je répondrai à cette question, que ce serait en effet un sentiment sublime si ce *moi* exprimait de la grandeur de courage. Par exemple, si lorsque Horatius Coclès défendit seul un pont contre une armée, on lui eût demandé, que vous reste-t-il? et qu'il eût répondu *moi*, c'eût été du véritable sublime : mais ici il ne signifie que le pouvoir de la magie; et, puisque Médée dispose des élémens, il n'est pas étonnant qu'elle puisse seule et sans autre secours se venger de tous ses ennemis.

ACTE SECOND.

SCÈNE II.

V. 12. Ah! l'innocence même, et la même candeur! etc.

C'est dans la scène de Sénèque, qui a servi de modèle à celle-ci, qu'on trouve ce beau vers :

Si judicas, cognosce; si regnas, jube.
N'es-tu que roi, commande. Es-tu juge, examine.

C'est dommage que Corneille n'ait pas traduit ce vers; il l'aurait bien mieux rendu.

« Ah! l'innocence même, et la même candeur! » *Quæ causa pellat innocens mulier rogat.* Cette ironie est, comme on voit, de Sénèque. La figure de l'ironie tient presque toujours du comique; car l'ironie n'est autre chose qu'une raillerie. L'éloquence souffre cette figure en prose. Démosthène et Cicéron l'emploient quelquefois. Homère et Virgile n'ont pas dédaigné même de s'en servir dans l'épopée : mais dans la tragédie il faut l'employer sobrement; il faut qu'elle soit nécessaire; il faut que le personnage se trouve dans des circonstances où il ne puisse s'expliquer autrement, où il soit obligé de cacher sa douleur, et de feindre d'applaudir à ce qu'il déteste.

Racine fait parler ironiquement Axiane à Taxile, quand elle lui dit :

. . . . Approche, puissant roi,
Grand monarque de l'Inde, on parle ici de toi.

Il met aussi quelques ironies dans la bouche d'Hermione; mais, dans ses autres tragédies, il ne se sert plus de cette figure. Remarquez, en général, que l'ironie ne convient point aux passions: elle ne peut aller au cœur, elle sèche les larmes. Il y a une autre espèce d'ironie qui est un retour sur soi-même, et qui exprime parfaitement l'excès du malheur. C'est ainsi qu'Oreste dit dans l'*Andromaque: Oui, je te loue, ô ciel! de ta persévérance.* C'est ainsi que Guatimozin disait au milieu des flammes: *Et moi, suis-je sur un lit de roses?* Cette figure est très noble et très tragique dans Oreste, et dans Guatimozin elle est sublime. Observez que toutes les scènes semblables à celle-ci sont toujours froides; il convient rarement au tragique de parler long-temps du passé. Ce poëme est *natum rebus agendis;* ce doit être une action.

V. 85. Vous voulez qu'on l'honore, et que, de deux complices,
L'un ait votre couronne, et l'autre des supplices.
Ille crucem sceleris pretium tulit, hic diadema.

V. 133. . . . . Soldats, remettez-la chez elle.

Si Médée est une magicienne aussi puissante qu'on le dit, et que Créon même le croit, com-

ment ne craint-il pas de l'offenser, et comment même peut-il disposer d'elle? C'est là une étrange contradiction que l'antiquité grecque s'est permise. Les illusions de l'antiquité ont été adoptées par nous; les juges ont osé juger des sorciers; mais il s'était répandu une opinion aussi ridicule que celle de la magie même, et qui lui servait de correctif, c'était que les magiciens perdaient tout leur pouvoir dès qu'ils étaient entre les mains de la justice. L'Arioste et le Tasse son heureux imitateur prirent un tour plus heureux; ils feignirent que les enchantemens pouvaient être détruits par d'autres enchantemens; cela seul mettait de la vraisemblance dans ces fables qui, par elles-mêmes, n'en ont aucune. Arioste, tout fécond qu'il était, avait appris cet art d'Homère; il est vrai que son Alcine est prodigieusement supérieure à la Circé de l'Odyssée; mais enfin Homère est le premier qui paraît avoir imaginé des préservatifs contre le pouvoir de la magie, et qui par là mit quelque raison dans des choses qui n'en avaient pas.

SCÈNE III.

V. 5. Et le sacré respect de ma condition
En a-t-il arraché quelque soumission?

Il est bien ici question du sacré respect qu'on doit à la condition de ce Créon, qui, d'ailleurs, joue dans cette pièce un rôle trop froid!

SCÈNE IV.

V. 3. Nous n'avons désormais que craindre de sa part.

Nous n'avons que craindre est un barbarisme. Cette pièce en a beaucoup; mais, encore une fois, c'est la première de Corneille.

V. 25. Je voudrais pour tout autre un peu de raillerie;
Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie.

Ces vers montrent qu'en effet on mêlait alors le comique au tragique. Ce mauvais goût était établi dans presque toute l'Europe, comme on le remarque ailleurs.

SCÈNE V.

V. 24. La robe de Médée a donné dans mes yeux.

La robe de Médée, qui a donné dans les yeux de Créuse, et la description de cette robe, ne seraient pas offertes aujourd'hui; et la réponse de Jason n'est pas moins petite que la demande.

SCÈNE VI.

V. 23. Souvent je ne sais quoi, qu'on ne peut exprimer,
Nous surprend, nous emporte, et nous force d'aimer.

Voilà le germe de ces vers qu'on applaudit autrefois dans *Rodogune:*

Il est des nœuds secrets, il est des sympathies,
Dont par le doux rapport les ames assorties, etc.

C'est au lecteur judicieux à décider lequel vaut le mieux de ces deux morceaux. Il décidera peut-être que de telles maximes sont plus convenables à la haute comédie, et que les maximes détachées ne valent pas un sentiment. Cette même idée se retrouve dans la *Suite du Menteur*, et elle y est mieux placée.

SCÈNE VII.

ÆGÉE seul.

Il est inutile de remarquer combien le rôle d'Ægée est froid et insipide. Une pièce de théâtre est *une expérience sur le cœur humain*. Quel ressort remuera l'ame des hommes? ce ne sera pas un vieillard amoureux et méprisé qu'on met en prison, et qu'une sorcière délivre. Tout personnage principal doit inspirer un degré d'intérêt; c'est une des règles inviolables: elles sont toutes fondées sur la nature. On a déja averti qu'on ne reprend pas les fautes de détail.

ACTE TROISIÈME.

SCÈNE I.

V. 1. **Malheureux instrument du malheur qui nous presse,**
Que j'ai pitié de toi, déplorable princesse!

C'est ici un grand exemple de l'abus des monologues. Une suivante, qui vient parler toute

seule du pouvoir de sa maîtresse, est d'un grand ridicule. Cette faute de faire dire ce qui arrivera, par un acteur qui parle seul, et qu'on introduit sans raison, était très commune sur les théâtres grecs et latins : ils suivaient cet usage parce qu'il est facile. Mais on devait dire aux Ménandre, aux Aristophane, aux Plaute : Surmontez la difficulté ; instruisez-nous du fait sans avoir l'air de nous instruire : amenez sur le théâtre des personnages nécessaires qui aient des raisons de se parler ; qu'ils m'expliquent tout sans jamais s'adresser à moi ; que je les voie agir et dialoguer ; sinon, vous êtes dans l'enfance de l'art.

SCÈNE II.

V. 31. Pour montrer, sans les voir, son courage apaisé,
Je te dirai, Nérine, un moyen fort aisé, etc.

Convenons que ce n'est pas un trop bon moyen d'apaiser une femme et une mère que de lui arracher ses enfans, et de lui prendre ses habits. Cette invention de comédie produit une catastrophe horrible ; mais ce contraste même d'une intrigue faible et basse avec un dénoûment épouvantable, forme une bigarrure qui révolte tous les esprits cultivés.

SCÈNE III.

V. 1. Ne fuyez pas, Jason, de ces funestes lieux ;
C'est à moi d'en partir ; recevez mes adieux, etc.

Cette scène est toute de Sénèque :

Fugimus, Jason; fugimus : hoc non est novum,
Mutare sedes. Causa fugiendi nova est, etc.
Ad quos remittis, Phasim et Colchos petam? etc.

Il y a dans ce couplet de très beaux vers qui annonçaient déja Corneille. C'est en ce sens, et c'est dans ces morceaux détachés qu'on peut dire, avec Fontenelle, que Corneille s'éleva jusqu'à *Médée*.

V. 85. Oui, je te les reproche, et de plus... quels forfaits? —
La trahison, le meurtre, et tous ceux que j'ai faits.

Médée dit dans Sénèque : *Quodcumque feci.*

V. 90. Celui-là fait le crime, à qui le crime sert.
Tua illa sunt, cui prodest scelus is fecit.

V. 141. Je t'aime encor, Jason, malgré ta lâcheté,

n'est point imité de Sénèque; et Racine, en cet endroit, s'est rencontré avec Corneille, quand il fait dire à Roxane :

Écoutez, Bajazet, je sens que je vous aime, etc.

La situation et la passion amènent souvent des sentimens et des expressions qui se ressemblent sans qu'elles soient imitées. Mais quelle différence entre Roxane et Médée! Le rôle de Médée est l'essai d'un génie vigoureux et sans art, qui en

vain fait déja quelques efforts contre la barbarie qui enveloppe son siècle; et le rôle de Roxane est le chef-d'œuvre de l'esprit et du goût dans un temps plus heureux : l'une est une statue grossière de l'ancienne Égypte; l'autre est une statue de Phidias.

V. 150. Que je t'aime, et te baise en ces petits portraits, etc.

On sent assez que le mot *baise* ne serait pas souffert aujourd'hui; mais il y a une réflexion plus importante à faire. Médée conçoit la vengeance la plus horrible, et qui retombe sur elle-même. Pour y parvenir, elle a recours à la plus indigne fourberie : elle devient alors exécrable aux spectateurs; elle attirerait la pitié, si elle égorgeait ses enfans dans un moment de désespoir et de démence. C'est une loi du théâtre qui ne souffre guère d'exception : ne commettez jamais de grands crimes que quand de grandes passions en diminueront l'atrocité, et vous attireront même quelque compassion des spectateurs. Cléopâtre, à la vérité, dans la tragédie de *Rodogune*, ne s'attire nulle compassion; mais songez que si elle n'était pas possédée de la passion forcenée de régner, on ne la pourrait pas souffrir, et que, si elle n'était pas punie, la pièce ne pourrait être jouée.

SCÈNE IV.

V. 1. . . . . Il est en ta puissance
D'oublier mon amour, mais non pas ma vengeance;
Je la saurai graver en tes esprits glacés
Par des coups trop profonds pour en être effacés.

Cette idée détestable de tuer ses propres enfans pour se venger de leur père, idée un peu soudaine, et qui ne laisse voir que l'atrocité d'une vengeance révoltante, sans qu'elle soit ici combattue par les moindres remords, est encore prise de Sénèque, dont Corneille a imité les beautés et les défauts.

ACTE QUATRIÈME.

SCÈNE II.

V. 1. Le charme est achevé, tu peux entrer, Nérine.

Dans la tragédie de *Macbeth*, qu'on regarde comme un chef-d'œuvre de Shakespeare, trois sorcières font leurs enchantemens sur le théâtre: elles arrivent au milieu des éclairs et du tonnerre, avec un grand chaudron dans lequel elles font bouillir des herbes. *Le chat a miaulé trois fois*, disent-elles; *il est temps; il est temps;* elles jettent un crapaud dans le chaudron, et apostrophent le crapaud, en criant en refrain : *Double, double, chaudron, trouble, que le feu brûle, que l'eau bouille, double, double.* Cela vaut bien les serpens qui sont

venus d'Afrique en un moment, et ces herbes que Médée a cueillies le pied nu, en fesant pâlir la lune, et ce plumage noir d'une harpie. Ces puérilités ne seraient pas admises aujourd'hui.

C'est à l'Opéra, c'est à ce spectacle consacré aux fables que ces enchantemens conviennent, et c'est là qu'ils ont été le mieux traités. Voyez dans *Quinault*, supérieur en ce genre :

> Esprits malheureux et jaloux,
> Qui ne pouvez souffrir la vertu qu'avec peine,
> Vous, dont la fureur inhumaine
> Dans les maux qu'elle fait trouve un plaisir si doux,
> Démons, préparez-vous à seconder ma haine;
> Démons, préparez-vous à servir mon courroux.

Voyez en un autre endroit ce morceau encore plus fort, que chante Médée :

> Sortez, ombres, sortez de la nuit éternelle;
> Voyez le jour pour le troubler:
> Que l'affreux désespoir, que la rage cruelle,
> Prennent soin de vous rassembler :
> Avancez, malheureux coupables,
> Soyez aujourd'hui déchaînés
> Goûtez l'unique bien des cœurs infortunés,
> Ne soyez pas seuls misérables.
> Ma rivale m'expose à des maux effroyables,
> Qu'elle ait part aux tourmens qui vous sont destinés.
> Non, les enfers impitoyables
> Ne pourront inventer des horreurs comparables
> Aux tourmens qu'elle m'a donnés.
> Goûtons l'unique bien des cœurs infortunés,
> Ne soyons pas seuls misérables.

Ce seul couplet vaut mieux peut-être que toute la *Médée* de Sénèque, de Corneille et de Longepierre, parce qu'il est fort et naturel, harmonieux et sublime. Observons que c'est là ce Quinault que Boileau affectait de mépriser, et apprenons à être justes.

V. 80. **Avant que sur Créuse ils agiraient sur moi.**

Cette suivante, qui craint la brûlure, et qui refuse de porter la robe, est très comique, et fournirait de bonnes plaisanteries. Il était fort aisé d'envoyer la robe par un domestique qui ne fût pas instruit du poison qu'elle renfermait.

SCÈNE III.

V. 1. **Nous devons bien chérir cette valeur parfaite, etc.**

On voit combien Pollux est inutile à la pièce; Corneille l'appelle *un personnage protatique.*

SCÈNE IV.

V. 20. **J'eus toujours pour suspects les dons des ennemis.**

Ce vers est la traduction de ce beau vers de Virgile :

. . . . *Timeo Danaos, et dona ferentes.*

Et Virgile lui-même a pris ce vers d'Homère mot à mot. Quand on imite de tels vers, qui sont deve-

nus proverbes, il faut tâcher que nos imitations deviennent aussi proverbes dans notre langue. On n'y peut réussir que par des mots harmonieux aisés à retenir. *Pour suspects les dons* est trop rude, on doit éviter les consonnes qui se heurtent. C'est le mélange heureux des voyelles et des consonnes qui fait le charme de la versification.

SCÈNE V.

ÆGÉE en prison.

V. 1. Demeure affreuse des coupables, etc.

Rotrou avait mis les stances à la mode. Corneille, qui les employa, les condamne lui-même dans ses réflexions sur la tragédie. Elles ont quelque rapport à ces odes que chantaient les chœurs entre les scènes sur le théâtre grec. Les Romains les imitèrent: il me semble que c'était l'enfance de l'art. Il était bien plus aisé d'insérer ces inutiles déclamations entre neuf ou dix scènes qui composaient une tragédie, que de trouver dans son sujet même de quoi animer toujours le théâtre, et de soutenir une longue intrigue toujours intéressante. Lorsque notre théâtre commença à sortir de la barbarie, et de l'asservissement aux usages anciens, pire encore que la barbarie, on substitua à ces odes des chœurs qu'on voit dans Garnier, dans Jodelle et dans Baïf, des stances que les per-

sonnages récitaient. Cette mode a duré cent années; le dernier exemple que nous ayons des stances est dans *la Thébaïde*. Racine se corrigea bientôt de ce défaut; il sentit que cette mesure, différente de la mesure employée dans la pièce, n'était pas naturelle; que les personnages ne devaient pas changer le langage convenu; qu'ils devenaient poëtes mal à propos.

V. 37. Amour, contre Jason tourne ton trait fatal,
Au pouvoir de tes dards je remets ma vengeance;
Atterre son orgueil, et montre ta puissance
A perdre également l'un et l'autre rival.

Quand même ces stances ennuyeuses et mal écrites auraient été aussi bonnes que la meilleure ode d'Horace, elles ne feraient aucun effet, parce qu'elles sont dans la bouche d'un vieillard ridicule, amoureux comme un vieillard de comédie. Ce n'est pas assez au théâtre qu'une scène soit belle par elle-même, il faut qu'elle soit belle dans la place où elle est.

SCÈNE VI.

V. 75. Un fantôme pareil et de taille et de face,
Tandis que vous fuirez, remplira votre place.

On voit assez que ce *fantôme pareil et de taille et de face*, et cet anneau enchanté, et ces coups de baguette, ne sont point admissibles dans la tragédie.

ACTE CINQUIÈME.

SCÈNE I.

V. 1. Ah, déplorable prince! ah, fortune cruelle!
Que je porte à Jason une triste nouvelle!

Ce Theudas qu'on ne connaît point, qu'on n'attend point, et qui ne vient là que pour être pétrifié d'un coup de baguette, ressemble trop à la farce d'Arlequin magicien.

SCÈNE III.

V. 11. Quoi! vous continuez, canailles infidèles! etc.

Voilà la seule fois où l'on a vu le mot de *canailles* dans une tragédie. Fontenelle dit que Corneille s'éleva jusqu'à Médée; il pouvait dire que, dans tous ces endroits, il s'abaissa jusqu'à Médée.

Mais il y a bien pis; c'est que toutes ces lamentations de Créon et de Créuse ne touchent point. Comment se peut-il faire que le spectacle d'un père et d'une fille, mourans d'une mort affreuse, soit si froid? C'est que ce spectacle est une partie de la catastrophe : il fallait donc qu'elle fût courte.

SCÈNE VII.

V. 1. Lâche, ton désespoir encore en délibère?

Chose étrange : Médée trouve ici le secret d'être froide en égorgeant ses enfans! C'est qu'après la mort de Créon et de Créuse, ce parricide n'est qu'un surcroît de vengeance, une seconde catastrophe, une barbarie inutile.

V. 2. Lève les yeux, perfide, et reconnais ce bras
Qui t'a déja vengé de ces petits ingrats.

On ne relèvera pas ici l'expression très vicieuse, *de ces petits ingrats*, parce qu'on n'en relève aucune. Le plus capital de tous les défauts dans la tragédie, est de faire commettre de ces crimes qui révoltent la nature, sans donner au criminel des remords aussi grands que son attentat, sans agiter son ame par des combats touchans et terribles, comme on l'a déja insinué. Médée, après avoir tué ses deux enfans, au lieu de se venger de son mari, qui seul est coupable, s'en va en le raillant.

V. 13. Va, bienheureux amant, cajoler ta maîtresse.

Lorsqu'à ces crimes commis de sang-froid on joint une telle raillerie, c'est le comble de l'atrocité dégoûtante. Il fallait, par un coup de l'art, intéresser pour Médée, s'il était possible : c'eût été l'effort du génie. Le Tasse intéresse pour Armide, qui

est magicienne comme Médée, et qui, comme elle, est abandonnée de son amant. Et lorsque Quinault fait paraître Médée, il lui fait dire ces beaux vers :

Le destin de Médée est d'être criminelle,
Mais son cœur était fait pour aimer la vertu.

Au reste, il ne sera pas inutile de dire ici aux lecteurs qui ne savent pas le latin, ou qui n'en lisent guère, que c'est dans la *Médée* de Sénèque qu'on trouve cette fameuse prophétie, qu'un jour l'Amérique sera découverte, *venient annis secula seris*. Il y en a une dans le *Dante* encore plus circonstanciée et plus clairement exprimée ; c'est touchant la découverte des étoiles du pôle antarctique. Il suffirait de ces deux exemples pour prouver que les poëtes méritent le nom de prophètes, *vates*. Jamais, en effet, il n'y eut de prédiction mieux accomplie. Si Sénèque avait, en effet, eu l'Amérique en vue, tout l'art qu'on attribue à *Médée* n'aurait pas approché du sien.

SCÈNE DERNIÈRE.

V. 1. O dieux! ce char volant, disparu dans la nue,
La dérobe à sa peine aussi bien qu'à ma vue, etc.

Voilà encore un monologue plus froid que tout le reste; rien n'est plus insipide que de longues horreurs.

EXAMEN DE MÉDÉE,

PAR CORNEILLE.

« Cette tragédie a été traitée en grec par Euri-
« pide, et en latin par Sénèque, etc. » Les amateurs du théâtre qui liront cet examen et les suivans, s'apercevront assez que Corneille raisonnait plus qu'il ne sentait; au lieu que Racine sentait plus qu'il ne raisonnait : et au théâtre il faut sentir.

Corneille, dans ses réflexions sur *Médée*, ne touche aucun des points essentiels, qui sont les personnages inutiles, les longueurs, les froides déclamations, le mauvais style et le comique mêlé à l'horreur.

REMARQUES SUR LE CID,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1636.

PRÉFACE DU COMMENTATEUR.

Lorsque Corneille donna le *Cid*, les Espagnols avaient sur tous les théâtres de l'Europe la même influence que dans les affaires publiques; leur goût dominait ainsi que leur politique; et même en Italie, leurs comédies ou leurs tragi-comédies obtenaient la préférence chez une nation qui avait l'*Aminte* et le *Pastor fido*, et qui, étant la première qui eût cultivé les arts, semblait plutôt faite pour donner des lois à la littérature que pour en recevoir.

Il est vrai que dans presque toutes ces tragédies espagnoles il y avait toujours quelques scènes de bouffonneries. Cet usage infecta l'Angleterre. Il n'y a guère de tragédies de Shakespeare où l'on ne trouve des plaisanteries d'hommes grossiers à côté du sublime des héros. A quoi attribuer une mode si extravagante et si honteuse pour l'esprit humain, qu'à la coutume des princes mêmes, qui entretenaient toujours des bouffons auprès d'eux?

coutume digne de barbares qui sentaient le besoin des plaisirs de l'esprit, et qui étaient incapables d'en avoir; coutume même qui a duré jusqu'à nos temps, lorsqu'on en reconnaissait la turpitude. Jamais ce vice n'avilit la scène française; il se glissa seulement dans nos premiers opéras, qui, n'étant pas des ouvrages réguliers, semblaient permettre cette indécence; mais bientôt l'élégant Quinault purgea l'opéra de cette bassesse.

Quoi qu'il en soit, on se piquait alors de savoir l'espagnol, comme on se fait honneur aujourd'hui de parler français. C'était la langue des cours de Vienne, de Bavière, de Bruxelles, de Naples et de Milan: la Ligue l'avait introduite en France; et le mariage de Louis XIII avec la fille de Philippe III avait tellement mis l'espagnol à la mode, qu'il était alors presque honteux aux gens de lettres de l'ignorer.

La plupart de nos comédies étaient imitées du théâtre de Madrid.

Un secrétaire de la reine Marie de Médicis, nommé *Chalons*, retiré à Rouen dans sa vieillesse, conseilla à Corneille d'apprendre l'espagnol, et lui proposa d'abord le sujet du *Cid*. L'Espagne avait deux tragédies du *Cid*: l'une de Diamante, intitulée *el Honrador de su padre*, qui était la plus ancienne; l'autre, *el Cid*, de Guillem de Castro, qui était la plus en vogue: on voyait dans toutes

les deux une infante amoureuse du *Cid*, et un bouffon, appelé le *valet gracieux*, personnages également ridicules; mais tous les sentimens généreux et tendres dont Corneille a fait un si bel usage sont dans ces deux originaux.

Je n'avais pu encore déterrer *le Cid* de Diamante, quand je donnai la première édition des *Commentaires sur Corneille;* je marquerai dans celle-ci les principaux endroits qu'il traduisit de cet auteur espagnol.

C'est une chose, à mon avis, très remarquable que depuis la renaissance des lettres en Europe, depuis que le théâtre était cultivé, on n'eût encore rien produit de véritablement intéressant sur la scène, et qui fît verser des larmes, si on en excepte quelques scènes attendrissantes du *Pastor fido* et du *Cid* espagnol. Les pièces italiennes du seizième siècle étaient de belles déclamations imitées du grec; mais les déclamations ne touchent point le cœur. Les pièces espagnoles étaient des tissus d'aventures incroyables; les Anglais avaient encore pris ce goût. On n'avait point su encore parler au cœur chez aucune nation. Cinq ou six endroits très touchans, mais noyés dans la foule des irrégularités de Guillem de Castro, furent sentis par Corneille, comme on découvre un sentier couvert de ronces et d'épines.

Il sut faire du *Cid* espagnol une pièce moins ir-

régulière et non moins touchante. Le sujet du *Cid* est le mariage de Rodrigue avec Chimène. Ce mariage est un point d'histoire presque aussi célèbre en Espagne que celui d'Andromaque avec Pyrrhus chez les Grecs; et c'était en cela même que consistait une grande partie de l'intérêt de la pièce. L'authenticité de l'histoire rendait tolérable aux spectateurs un dénoûment qu'il n'aurait pas été peut-être permis de feindre; et l'amour de Chimène, qui eût été odieux, s'il n'avait commencé qu'après la mort de son père, devenait aussi touchant qu'excusable, puisqu'elle aimait déja Rodrigue avant cette mort, et par l'ordre de son père même.

On ne connaissait point encore, avant le *Cid* de Corneille, ce combat des passions qui déchire le cœur, et devant lequel toutes les autres beautés de l'art ne sont que des beautés inanimées. On sait quel succès eut le *Cid*, et quel enthousiasme il produisit dans la nation. On sait aussi les contradictions et les dégoûts qu'essuya Corneille.

Il était, comme on sait, un des cinq auteurs qui travaillaient aux pièces du cardinal de Richelieu. Ces cinq auteurs étaient Rotrou, l'Étoile, Colletet, Boisrobert et Corneille, admis le dernier dans cette société. Il n'avait trouvé d'amitié et d'estime que dans Rotrou, qui sentait son mérite; les autres n'en avaient pas assez pour lui rendre

justice. Scudéri écrivait contre lui avec le fiel de la jalousie humiliée, et avec le ton de la supériorité. Un Claveret, qui avait fait une comédie intitulée *la Place royale*, sur le même sujet que Corneille, se répandit en invectives grossières. Mairet lui-même s'avilit jusqu'à écrire contre Corneille, avec la même amertume. Mais ce qui l'affligea, et ce qui pouvait priver la France des chefs-d'œuvre dont il l'enrichit depuis, ce fut de voir le cardinal son protecteur se mettre avec chaleur à la tête de tous ses ennemis.

Le cardinal, à la fin de 1635, un an avant les représentations du *Cid*, avait donné dans le Palais-Cardinal, aujourd'hui le Palais-Royal, la *Comédie des Tuileries*, dont il avait arrangé lui-même toutes les scènes. Corneille, plus docile à son génie que souple aux volontés d'un premier ministre, crut devoir changer quelque chose dans le troisième acte qui lui fut confié. Cette liberté estimable fut envenimée par deux de ses confrères, et déplut beaucoup au cardinal, qui lui dit *qu'il fallait avoir un esprit de suite*. Il entendait par esprit de suite la soumission qui suit aveuglément les ordres d'un supérieur. Cette anecdocte était fort connue chez les derniers princes de la maison de Vendôme, petit-fils de César de Vendôme, qui avait assisté à la représentation de cette pièce du cardinal.

Le premier ministre vit donc les défauts du *Cid* avec les yeux d'un homme mécontent de l'auteur, et ses yeux se fermèrent trop sur les beautés. Il était si entier dans son sentiment, que, quand on lui apporta les premières esquisses du travail de l'académie sur le *Cid*, et quand il vit que l'académie, avec un ménagement aussi poli qu'encourageant pour les arts et pour le grand Corneille, comparait les contestations présentes à celles que la *Jérusalem délivrée* et le *Pastor fido* avaient fait naître, il mit en marge de sa main : « L'applaudissement et le blâme du *Cid* n'est qu'entre les « doctes et les ignorans, au lieu que les contestations sur les deux autres pièces ont été entre les « gens d'esprit. »

Qu'il me soit permis de hasarder une réflexion. Je crois que le cardinal de Richelieu avait raison, en ne considérant que les irrégularités de la pièce, l'inutilité et l'inconvenance du rôle de l'infante, le rôle faible du roi, le rôle encore plus faible de don Sanche, et quelques autres défauts. Son grand sens lui fesait voir clairement toutes ces fautes; et c'est en quoi il me paraît plus qu'excusable.

Je ne sais s'il était possible qu'un homme occupé des intérêts de l'Europe, des factions de la France, et des intrigues plus épineuses de la cour, un cœur ulcéré par les ingratitudes, et endurci par les vengeances, sentît le charme des scènes

de Rodrigue et de Chimène. Il voyait que Rodrigue avait très grand tort d'aller chez sa maîtresse après avoir tué son père; et quand on est trop fortement choqué de voir ensemble deux personnes qu'on croit ne devoir pas se chercher, on peut n'être pas ému de ce qu'elles disent.

Je suis donc persuadé que le cardinal de Richelieu était de bonne foi. Remarquons encore que cette ame altière, qui voulait absolument que l'académie condamnât le *Cid*, continua sa faveur à l'auteur, et que même Corneille eut le malheureux avantage de travailler, deux ans après, à *l'Aveugle de Smyrne*, tragi-comédie des cinq auteurs, dont le canevas était encore du premier ministre.

Il y a une scène de baisers dans cette pièce, et l'auteur du canevas avait reproché à Chimène un amour toujours combattu par son devoir. Il est à croire que le cardinal de Richelieu n'avait pas ordonné cette scène, et qu'il fut plus indulgent envers Colletet, qui la fit, qu'il ne l'avait été envers Corneille.

Quant au jugement que l'académie fut obligée de prononcer entre Corneille et Scudéri, et qu'elle intitula modestement; *Sentimens de l'académie sur le Cid*, j'ose dire que jamais on ne s'est conduit avec plus de noblesse, de politesse et de prudence, et que jamais on n'a jugé avec plus de goût. Rien

n'était plus noble que de rendre justice aux beautés du *Cid*, malgré la volonté décidée du maître du royaume.

La politesse avec laquelle elle reprend les défauts est égale à celle du style; et il y eut une très grande prudence à se conduire de façon que ni le cardinal de Richelieu, ni Corneille, ni même Scudéri, n'eurent au fond sujet de se plaindre.

Je prendrai la liberté de faire quelques notes sur le jugement de l'académie comme sur la pièce; mais je crois devoir les prévenir ici par une seule; c'est sur ces paroles de l'académie, *encore que le sujet du Cid ne soit pas bon*. Je crois que l'académie entendait que le mariage, ou du moins la promesse de mariage entre le meurtrier et la fille du mort, n'est pas un bon sujet pour une pièce morale; que nos bienséances en sont blessées. Cet aveu de ce corps éclairé satisfesait à la fois la raison et le cardinal de Richelieu, qui croyait le sujet défectueux. Mais l'académie n'a pas prétendu que le sujet ne fût pas très intéressant et très tragique; et quand on songe que ce mariage est un point d'histoire célèbre, on ne peut que louer Corneille d'avoir réduit ce mariage à une simple promesse d'épouser Chimène; c'est en quoi il me semble que Corneille a observé les bienséances beaucoup plus que ne le pensaient ceux qui n'étaient pas instruits de l'histoire.

La conduite de l'académie, composée de gens de lettres, est d'autant plus remarquable, que le déchaînement de presque tous les auteurs était plus violent; c'est une chose curieuse de voir comme il est traité dans la Lettre sous le nom d'Ariste.

« Pauvre esprit qui, voulant paraître admirable « à chacun, se rend ridicule à tout le monde, et « qui, le plus ingrat des hommes, n'a jamais re-« connu les obligations qu'il a à Sénèque et à Guil-« lem de Castro, à l'un desquels il est redevable de « son *Cid*, et à l'autre de sa *Médée*. Il reste main-« tenant à parler de ses autres pièces qui peuvent « passer pour farces, et dont les titres seuls fe-« saient rire autrefois les plus sages et les plus sé-« rieux; il a fait voir une *Mélite, la Galerie du Pa-« lais* et *la Place royale;* ce qui nous fesait espérer « que Mondory annoncerait bientôt le Cimetière « de Saint-Jean, la Samaritaine, et la Place aux « Veaux *. L'humeur vile de cet auteur, et la bas-« sesse de son ame, etc. »

On voit, par cet échantillon de plus de cent brochures faites contre Corneille, qu'il y avait, comme aujourd'hui, un certain nombre d'hommes que le mérite d'autrui rend si furieux qu'ils ne connaissent

* Il est vrai que ces comédies de Corneille sont très mauvaises; mais il n'est pas moins vrai qu'elles valaient mieux que toutes celles qu'on avait faites jusqu'alors en France.

plus ni raison ni bienséance. C'est une espèce de rage qui attaque les petits auteurs, et surtout ceux qui n'ont point eu d'éducation. Dans une pièce de vers contre lui, on fit parler ainsi Guillem de Castro :

Donc, fier de mon plumage, en corneille d'Horace,
Ne prétends plus voler plus haut que le Parnasse.
Ingrat, rends-moi mon Cid jusques au dernier mot;
Après tu connaîtras, corneille déplumée,
Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

Mairet, l'auteur de la *Sophonisbe,* qui avait au moins la gloire d'avoir fait la première pièce régulière que nous eussions en France, sembla perdre cette gloire en écrivant contre Corneille des personnalités odieuses. Il faut avouer que Corneille répondit très aigrement à tous ses ennemis. La querelle même alla si loin entre lui et Mairet, que le cardinal de Richelieu interposa entre eux son autorité. Voici ce qu'il fit écrire à Mairet par l'abbé de Boisrobert.

A Charonne, 5 octobre 1637.

« Vous lirez le reste de ma lettre comme un « ordre que je vous envoie par le commandement « de son éminence. Je ne vous cèlerai pas qu'elle « s'est fait lire, avec un plaisir extrême, tout ce « qui s'est fait sur le sujet du *Cid;* et particulière- « ment une lettre qu'elle a vue de vous lui a plu

« jusqu'à tel point, qu'elle lui a fait naître l'envie
« de voir tout le reste. Tant qu'elle n'a connu dans
« les écrits des uns et des autres que des contes-
« tations d'esprit agréables et des railleries inno-
« centes, je vous avoue qu'elle a pris bonne part
« au divertissement; mais, quand elle a reconnu
« que dans ces contestations naissaient enfin des
« injures, des outrages et des menaces, elle a pris
« aussitôt la résolution d'en arrêter le cours. Pour
« cet effet, quoiqu'elle n'ait point vu le libelle que
« vous attribuez à M. Corneille, présupposant, par
« votre réponse, que je lui lus hier au soir, qu'il
« devait être l'agresseur, elle m'a commandé de
« lui remontrer le tort qu'il se fesait, et de lui dé-
« fendre de sa part de ne plus faire de réponse, s'il
« ne voulait lui déplaire; mais d'ailleurs, craignant
« que des tacites menaces que vous lui faites, vous,
« ou quelqu'un de vos amis, n'en viennent aux
« effets, qui tireraient des suites ruineuses à l'un
« et à l'autre, elle m'a commandé de vous écrire
« que, si vous voulez avoir la continuation de ses
« bonnes graces, vous mettiez toutes vos injures
« sous le pied, et ne vous souveniez plus que de
« votre ancienne amitié, que j'ai charge de renou-
« veler sur la table de ma chambre, à Paris, quand
« vous serez tous rassemblés. Jusqu'ici j'ai parlé
« par la bouche de son éminence; mais, pour
« vous dire ingénument ce que je pense de toutes

« vos procédures, j'estime que vous avez suffisam-
« ment puni le pauvre M. Corneille de ses vanités,
« et que ses faibles défenses ne demandaient pas
« des armes si fortes et si pénétrantes que les
« vôtres : vous verrez un de ces jours son *Cid* assez
« malmené par les *Sentimens de l'académie.* »

L'académie trompa les espérances de Boisrobert. On voit évidemment, par cette lettre, que le cardinal de Richelieu voulait humilier Corneille, mais qu'en qualité de premier ministre il ne voulait pas qu'une dispute littéraire dégénérât en querelle personnelle.

Pour laver la France du reproche que les étrangers pourraient lui faire, que le *Cid* n'attira à son auteur que des injures et des dégoûts, je joindrai ici une partie de la lettre que le célèbre Balzac écrivait à Scudéri, en réponse à la critique du *Cid*, que Scudéri lui avait envoyée.

« Considérez néanmoins, monsieur, que toute
« la France entre en cause avec lui, et que peut-
« être il n'y a pas un des juges, dont vous êtes
« convenus ensemble, qui n'ait loué ce que vous
« désirez qu'il condamne; de sorte que, quand vos
« argumens seraient invincibles, et que votre ad-
« versaire y acquiescerait, il aurait toujours de
« quoi se consoler glorieusement de la perte de
« son procès, et vous dire que c'est quelque chose
« de plus d'avoir satisfait tout un royaume que

« d'avoir fait une pièce régulière. Il n'y a point « d'architecte d'Italie qui ne trouve des défauts à « la structure de Fontainebleau, et qui ne l'appelle « *un monstre de pierre;* ce monstre néanmoins est « la belle demeure des rois, et la cour y loge com- « modément. Il y a des beautés parfaites, qui sont « effacées par d'autres beautés qui ont plus d'agré- « ment et moins de perfection; et, parce que « l'acquis n'est pas si noble que le naturel, ni le « travail des hommes que les dons du ciel, on vous « pourrait encore dire que savoir l'art de plaire ne « vaut pas tant que savoir plaire sans art. Aristote « blâme *la Fleur d'Agathon*, quoiqu'il dît qu'elle « fût agréable; et l'*Œdipe* peut-être n'agréait pas, « quoique Aristote l'appprouve. Or, s'il est vrai « que la satisfaction des spectateurs soit la fin que « se proposent les spectacles, et que les maîtres « mêmes du métier aient quelquefois appelé de « César au peuple, le *Cid* du poëte français ayant « plu aussi bien que *la Fleur* du poëte grec, ne « serait-il point vrai qu'il a obtenu la fin de la re- « présentation, et qu'il est arrivé à son but, encore « que ce ne soit pas par le chemin d'Aristote, ni « par les adresses de sa *Poétique?* Mais vous dites, « monsieur, qu'il a ébloui les yeux du monde, et « vous l'accusez de charme et d'enchantement; je « connais beaucoup de gens qui feraient vanité « d'une telle accusation; et vous me confesserez

« vous-même que si la magie était une chose per-
« mise, ce serait une chose excellente. Ce serait,
« à vrai dire, une belle chose de pouvoir faire des
« prodiges innocemment, de faire voir le soleil
« quand il est nuit, d'apprêter des festins sans
« viandes ni officiers, de changer en pistoles les
« feuilles de chêne, et le verre en diamans. C'est
« ce que vous reprochez à l'auteur du *Cid*, qui,
« vous avouant qu'il a violé les règles de l'art, vous
« oblige de lui avouer qu'il a un secret, qu'il a
« mieux réussi que l'art même; et, ne vous niant
« pas qu'il a trompé toute la cour et tout le peuple,
« ne vous laisse conclure de là, sinon qu'il est plus
« fin que toute la cour et tout le peuple, et que la
« tromperie qui s'étend à un si grand nombre de
« personnes est moins une fraude qu'une conquête.
« Cela étant, monsieur, je ne doute point que
« messieurs de l'académie ne se trouvent bien em-
« pêchés dans le jugement de votre procès; et que,
« d'un côté, vos raisons ne les ébranlent, et, de
« l'autre, l'approbation publique ne les retienne.
« Je serais en la même peine si j'étais en la même
« délibération, et si, de bonne fortune, je ne ve-
« nais de trouver votre arrêt dans les registres de
« l'antiquité. Il a été prononcé, il y a plus de
« quinze cents ans, par un philosophe de la famille
« stoïque : mais un philosophe dont la dureté
« n'était pas impénétrable à la joie; de qui il nous

« reste des jeux et des tragédies; qui vivait sous « le règne d'un empereur poëte et comédien, au « siècle des vers et de la musique. Voici les termes « de cet authentique arrêt, et je vous les laisse « interpréter à vos dames, pour lesquelles vous « avez bien entrepris une plus longue et plus dif- « ficile traduction : *Illud multum est primo aspectu* « *oculos occupasse, etiamsi contemplatio diligens in-* « *ventura est quod arguat. Si me interrogas, major* « *ille est qui judicium abstulit quam qui meruit.* « Votre adversaire y trouve son compte par ce « favorable mot de *major est*, et vous avez aussi « ce que vous pouvez désirer, ne désirant rien, à « mon avis, que de prouver que *judicium abstulit.* « Ainsi vous l'emportez dans le cabinet, et il a « gagné au théâtre. Si *le Cid* est coupable, c'est « d'un crime qui a eu récompense; s'il est puni, « ce sera après avoir triomphé; s'il faut que Platon « le bannisse de sa *République*, il faut qu'il le cou- « ronne de fleurs en le bannissant, et ne le traite « point plus mal qu'il a traité autrefois Homère. « Si Aristote trouve quelque chose à désirer en sa « conduite, il doit le laisser jouir de sa bonne for- « tune, et ne pas condamner un dessein que le « succès a justifié. Vous êtes trop bon pour en « vouloir davantage : vous savez qu'on apporte « souvent du tempérament aux lois, et que l'équité « conserve ce que la justice pourrait ruiner. N'in-

« sistez point sur cette exacte et rigoureuse justice.
« Ne vous attachez point avec tant de scrupule à
« la souveraine raison; qui voudrait la contenter
« et satisfaire à sa régularité serait obligé de lui
« bâtir un plus beau monde que celui-ci; il fau-
« drait lui faire une nouvelle nature des choses, et
« lui aller chercher des idées au dessus du ciel. Je
« parle, monsieur, pour mon intérêt : si vous la
« croyez, vous ne trouverez rien qui mérite d'être
« aimé; et par conséquent je suis en hasard de
« perdre vos bonnes graces, bien qu'elles me
« soient extrêmement chères, et que je sois pas-
« sionnément, monsieur, etc. »

C'est ainsi que Balzac, retiré du monde, et plus impartial qu'un autre, écrivait à Scudéri son ami, et osait lui dire la vérité. Balzac, tout ampoulé qu'il était dans ses lettres, avait beaucoup d'érudition et de goût, connaissait l'éloquence des vers, et avait introduit en France celle de la prose. Il rendit justice aux beautés du *Cid;* et ce témoignage fait honneur à Balzac et à Corneille.

DÉDICACE DE LA TRAGÉDIE DU CID

A MADAME LA DUCHESSE D'AIGUILLON, ETC.

Marie-Madeleine de Vignerod, fille de la sœur du cardinal et de René de Vignerod, seigneur de Pont-Courley. Elle épousa le marquis du Roure de Combalet, et fut dame d'atours de la reine; elle fut duchesse d'Aiguillon, de son chef, sur la fin de 1637.

Cette épître dédicatoire lui fut adressée au commencement de 1637; elle y est nommée madame *de Combalet;* et dans l'édition de 1638* on voit le nom de madame la duchesse d'Aiguillon.

« Votre générosité ne dédaigne pas d'employer, « en faveur des ouvrages qui vous agréent... ce « grand crédit, etc. »

La duchesse d'Aiguillon avait un très grand crédit en effet sur son oncle le cardinal, et sans elle Corneille aurait été entièrement disgracié : il le fait assez entendre par ses paroles. Ses ennemis acharnés l'avaient peint comme un esprit altier qui bravait le premier ministre, et qui confondait,

* Dans les deux éditions de 1639 et de 1644, elle est cependant encore nommée madame de Combalet.

18.

dans un mépris général, leurs ouvrages et le goût de celui qui les protégeait. La duchesse d'Aiguillon rendit dans cette affaire un aussi grand service à son oncle qu'à Corneille : elle lui sauva, dans la postérité, la honte de passer pour l'approbateur de Colletet et l'ennemi du *Cid* et de *Cinna*.

FRAGMENT DE L'HISTORIEN MARIANA,

ALLÉGUÉ PAR CORNEILLE DANS L'AVERTISSEMENT QUI PRÉCÈDE LA TRAGÉDIE DU CID.

Mariana, L. 4° *de la Historia de España.* C. 5o.

« Avia pocos dias antes hecho campo con D. Go-
« mez conde de Gormaz. Venciόle, y diόle la
« muerte. Lo que resultó de este caso, fue que
« casó con doña Ximena, hija y heredera del mismo
« conde. Ella misma* requirió al rey que se le diesse
« por marido (y a estaba muy prendada de sus
« partes), ó le castigasse conforme á las leyes, por
« la muerte que dió á su padre. Hizóse el casa-
« miento, que á todos estaba á cuento, con el qual
« por el gran dote de su esposa, que se allegó al
« estado que él tenia de su padre, se aumentó en
« poder y riquezas. »

* Ces paroles de Mariana suffisent pour justifier Corneille: « Chi-
« mène demanda au roi qu'il fît punir le Cid selon les lois, ou qu'il
« le lui donnât pour époux. »

On voit combien la vérité historique est adoucie dans la tragédie.

PERSONNAGES, ETC.

La scène est à Séville.

Remarquez que la scène est tantôt au palais du roi, tantôt dans la maison du comte de Gormaz, tantôt dans la ville; mais, comme je le dis ailleurs, l'unité de lieu serait observée aux yeux des spectateurs, si on avait eu des théâtres dignes de Corneille, semblables à celui de Vicence, qui représente une ville, un palais, des rues, une place, etc.; car cette unité ne consiste pas à représenter toute l'action dans un cabinet, dans une chambre, mais dans plusieurs endroits contigus que l'œil puisse apercevoir sans peine.

LE CID,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE I*.

LE COMTE, ELVIRE.

ELVIRE.

Entre tous ces amans dont la jeune ferveur **
Adore votre fille et brigue ma faveur,
Don Rodrigue et don Sanche à l'envi font paraître
Le beau feu qu'en leurs cœurs ses beautés ont fait naître.
Ce n'est pas que Chimène écoute leurs soupirs,
Ou d'un regard propice anime leurs désirs;
Au contraire, pour tous dedans*** l'indifférence,

* *N. B.* Ces deux premières scènes ne se trouvant pas dans plusieurs éditions de Corneille, on les donne ici entières avec les remarques.

** *La jeune ferveur.* Scudéri dit que c'est parler français en allemand, de donner de la jeunesse à la *ferveur*. L'Académie réprouve le mot de *ferveur*, qui n'est admis que dans le langage de la dévotion; mais elle approuve l'épithète *jeune*.

S'il est permis d'ajouter quelque chose à la décision de l'Académie, je dirai que le mot *jeune* convient très bien aux passions de la jeunesse. On dira bien *leurs jeunes amours*, mais non pas *leur jeune colère, ma jeune haine* : pourquoi? parce que la colère, la haine, appartiennent autant à l'âge mûr, et que l'amour est plus le partage de la jeunesse.

*** *Au contraire, pour tous* dedans *l'indifférence.*

Dedans n'est ni censuré par Scudéri, ni remarqué par l'Académie; la

Elle n'ôte à pas un ni donne d'espérance;
Et, sans les voir d'un œil trop sévère ou trop doux,
C'est de votre seul choix qu'elle attend un époux.

LE COMTE.

Elle est dans le devoir; tous deux sont dignes d'elle,
Tous deux formés d'un sang noble, vaillant, fidèle,
Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.
Don Rodrigue surtout n'a trait en son visage
Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image,
Et sort d'une maison si féconde en guerriers,
Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers:
La valeur de son père, en son temps sans pareille,
Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille *;
Ses rides sur son front ** ont gravé ses exploits,
Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois.
Je me promets du fils ce que j'ai vu du père;
Et ma fille, en un mot, peut l'aimer et me plaire.
Va l'en entretenir; mais dans cet entretien
Cache mon sentiment, et découvre le sien.

langue n'était pas alors entièrement épurée. On n'avait pas songé que *dedans* est un adverbe : *Il est dans la chambre, il est hors de la chambre. Êtes-vous dedans? êtes-vous dehors?*

* « Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille. »

A passé pour merveille a été excusé par l'Académie; aujourd'hui cette expression ne passerait point; elle est commune, froide et lâche. Les premiers qui écrivirent purement, Racine et Boileau, ont proscrit tous ces termes de *merveille*, de *sans pareille*, *sans seconde*, *miracle de nos jours*, *soleil*, *etc.*; et plus la poésie est devenue difficile, plus elle est belle.

** *Ses rides sur son front.* Voyez le jugement de l'Académie, auquel nous renvoyons pour la plupart des vers qu'elle a censurés ou justifiés.

Racine se moqua de ce vers dans la farce des *Plaideurs;* il y dit d'un vieux huissier:

« Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits. »

Cette plaisanterie ne plut point du tout à l'auteur du *Cid.*

Je veux qu'à mon retour nous en parlions ensemble;
L'heure à présent m'appelle au conseil qui s'assemble :
Le roi doit à son fils choisir un gouverneur,
Ou plutôt m'élever à ce haut rang d'honneur.
Ce que pour lui mon bras chaque jour exécute
Me défend de penser qu'aucun me le dispute*.

SCÈNE II**.

CHIMÈNE, ELVIRE.

ELVIRE, à part.

Quelle douce nouvelle à ces jeunes amans!
Et que tout se dispose à leurs contentemens!

CHIMÈNE.

Hé bien, Elvire, enfin, que faut-il que j'espère?
Que dois-je devenir? et que t'a dit mon père?

ELVIRE.

Deux mots dont tous vos sens doivent être charmés;
Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez.

* « Me défend de penser qu'aucun me le dispute. »

Vous voyez que ces deux derniers vers sont le fondement de la querelle qui doit suivre, et qu'ainsi on fait très mal de commencer aujourd'hui la pièce par la querelle imprévue du comte et de don Diègue.

** Corneille, fatigué de toutes les critiques qu'on fesait du *Cid*, et ne sachant plus à qui entendre, changea tout ce commencement en 1664. La pièce commençait ainsi :

Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère?
Ne me déguise rien de ce qu'a dit mon père.

Il me semble que, dans les deux premières scènes, la pièce est beaucoup mieux annoncée, l'amour de Chimène plus développé, le caractère du comte de Gormaz déja annoncé; et qu'enfin, malgré tous les défauts qu'on reprochait à Corneille, il eût encore mieux valu laisser la tragédie comme elle était que d'y faire ces faibles changemens : c'était l'amour de l'infante qu'il devait retrancher; c'était les fautes dans le détail qu'il eût fallu corriger.

CHIMÈNE.

L'excès de ce bonheur me met en défiance.
Puis-je à de tels discours donner quelque croyance?

ELVIRE.

Il passe bien plus outre; il approuve vos feux
Et vous doit commander de répondre à ses vœux.
Jugez, après cela, puisque tantôt son père
Au sortir du conseil doit proposer l'affaire *,
S'il pouvait avoir lieu de mieux prendre son temps,
Et si tous vos désirs seront bientôt contens.

CHIMÈNE.

Il semble toutefois que mon ame troublée
Refuse cette joie, et s'en trouve accablée.
Un moment donne au sort des visages divers **;
Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.

ELVIRE.

Vous verrez votre crainte heureusement déçue.

CHIMÈNE.

Allons, quoi qu'il en soit, en attendre l'issue.

* *Proposer l'affaire* est encore du style comique; mais observons que *le Cid* fut donné d'abord sous le titre de tragi-comédie.

** Ces pressentimens réussissent presque toujours. On craint avec le personnage auquel on commence à s'intéresser; mais il faudrait peut-être une autre cause à ce pressentiment que le lieu commun des changemens du sort, et une autre expression que les *visages divers*. Ce morceau est traduit de *Diamante :*

« El alma indecisa
« Teme llegar á anegarse
« En ese profundo abismo
« De gloria, y felicidades.
« Que en un dia, en un momento,
« Muda el hado de semblante,
« Y despues de una fortuna,
« Suele llegar un desastre. »

SCÈNE III.

UN PAGE.

C'est ici un défaut intolérable pour nous. La scène reste vide; les scènes ne sont point liées; l'action est interrompue. Pourquoi les acteurs précédens s'en vont-ils? pourquoi ces nouveaux acteurs viennent-ils? comment l'un peut-il s'en aller et l'autre arriver sans se voir? Comment Chimène peut-elle voir l'infante sans la saluer? Ce grand défaut était commun à toute l'Europe, et les Français seuls s'en sont corrigés. Plus il est difficile de lier toutes les scènes, plus cette difficulté vaincue a de mérite; mais il ne faut pas la surmonter aux dépens de la vraisemblance et de l'intérêt. C'est un des secrets de ce grand art de la tragédie, inconnu encore à la plupart de ceux qui l'exercent. Non seulement on a retranché cette scène de l'infante, mais on a supprimé tout son rôle; et Corneille ne s'était permis cette faute insupportable que pour remplir l'étendue malheureusement prescrite à une tragédie. Il vaut mieux la faire beaucoup trop courte: un rôle superflu la rend toujours trop longue.

V. 5. Et je vous vois pensive et triste chaque jour
Demander avec soin comme va son amour.

Voilà une nouvelle excuse du titre de tragi-co-

médie. *Comme va son amour!* qu'auraient dit les Grecs, du temps de Sophocle, à une telle demande? Nous ne ferons point de remarque sur les défauts de ce rôle, qu'on a retranché entièrement.

SCÈNE VI.

V. 1. Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi
Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi.

La dureté, l'impolitesse, les rodomontades du comte sont, à la vérité, intolérables; mais songez qu'il est puni.

N. B. Aujourd'hui, quand les comédiens représentent cette pièce, ils commencent par cette scène. Il paraît qu'ils ont très grand tort; car peut-on s'intéresser à la querelle du comte et de don Diègue, si on n'est pas instruit des amours de leurs enfans? L'affront que Gormaz fait à don Diègue est un coup de théâtre, quand on espère qu'ils vont conclure le mariage de Chimène avec Rodrigue. Ce n'est point jouer *le Cid*, c'est insulter son auteur que de le tronquer ainsi. On ne devrait pas permettre aux comédiens d'altérer ainsi les ouvrages qu'ils représentent.

Dans *le Cid* de Diamante, le roi donne la place de gouverneur de son fils, en présence du comte, et cela est encore plus théâtral. Le théâtre ne reste

point vide. Il semble que Corneille aurait dû plutôt imiter Diamante que Castro dans cette intelligence du théâtre.

Au reste, dans les deux pièces espagnoles, le comte de Gormaz donne un soufflet à don Diègue; ce soufflet était essentiel.

Les deux pères disent à peu près les mêmes choses dans ces deux scènes et dans les suivantes. Castro, qui vint après Diamante, ne fit point difficulté de prendre plusieurs pensées chez son prédécesseur, dont la pièce était presque oubliée. A plus forte raison Corneille fut en droit d'imiter les deux poëtes espagnols, et d'enrichir sa langue des beautés d'une langue étrangère.

V. 7. **Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes.**

Cette phrase a vieilli; elle était fort bonne alors; il est honteux pour l'esprit humain que la même expression soit bonne en un temps, et mauvaise en un autre. On dirait aujourd'hui, *tout grands que sont les rois* : *quelque grands que soient les rois*.

V. 17. **Rodrigue aime Chimène, et ce digne sujet**
De ses affections est le plus cher objet.

Ce digne sujet ne se dirait pas aujourd'hui; mais alors c'était une expression très reçue : *monsieur* ne se dirait pas non plus dans une tragédie. *Mettre*

une vanité au cœur serait une mauvaise façon de parler.

V. 20. A de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre.

Dans l'édition de 1637, il y a: *A de plus hauts partis ce beau fils doit prétendre.* Vous pouvez juger par ce seul trait de l'état où était alors notre langue. Un mélange de termes familiers et nobles défigurait tous les ouvrages sérieux. C'est Boileau qui le premier enseigna l'art de parler toujours convenablement: et Racine est le premier qui ait employé cet art sur la scène.

V. 35. Pour s'instruire d'exemple, en dépit de l'envie,
Il lira seulement l'histoire de ma vie.
De mis hazañas escritas
Daré al principe un traslado.
Y aprenderá en lo que hice,
Si no aprende en lo que hago.

V. 55. Loin des froides leçons qu'à mon bras on préfere,
Il apprendrait à vaincre en me regardant faire.
Podra dalle exemplo,
Como mil vezes le hago.

V. 57. Vous me parlez en vain de ce que je connoi*.

On prononçait alors *connoi* comme on l'écrivait, et on le fesait rimer avec *moi, toi.* Aujourd'hui on

* Ce vers appartient aux premières éditions de Corneille, qui ne tarda point à le remplacer par un autre auquel cette note n'a plus de rapport. Le premier des deux précédens a pareillement été changé par l'auteur. On sait que pour *le Cid* et *le Menteur,* Voltaire s'est servi d'éditions anciennes, après lesquelles Corneille a fait à ces deux pièces de nombreuses et importantes corrections.

prononce *connais*, et cependant l'usage a prévalu d'écrire *connois*; c'est une inçonséquence, ou je suis fort trompé, d'écrire d'une façon et de prononcer d'une autre. Quel étranger pourra deviner qu'on écrit *paon*, la ville de *Caen*, et qu'on prononce *pan*, la ville de *Can*? Il serait à souhaiter qu'on nous délivrât de cette contradiction, autant que l'étymologie des mots pourra le permettre. On s'est déja aperçu combien il est ridicule d'écrire de la même manière les *François* qu'on prononce *Français*, et saint *François* qu'on prononce *François*. Comment un étranger, en lisant *anglois* et *danois*, devinera-t-il qu'on prononce *danois* avec un *o*, et *anglais* avec un *a*? Mais il faut du temps pour corriger un abus introduit par le temps.

V. 73. **Et par là cet honneur n'était dû qu'à mon bras.**

Yo lo merezco
Tambien como tu, y mejor.

V. 75. . . . . **Ton impudence,**
Téméraire vieillard, aura sa récompense.

On ne donnerait pas aujourd'hui un soufflet sur la joue d'un héros. Les acteurs même sont très embarrassés à donner ce soufflet; ils font le semblant. Cela n'est plus même souffert dans la comédie, et c'est le seul exemple qu'on en ait sur le théâtre tragique. Il est à croire que c'est une des

raisons qui firent intituler *le Cid tragi-comédie.* Presque toutes les pièces de Scudéri et de Boisrobert avaient été des tragi-comédies. On avait cru long-temps en France qu'on ne pouvait supporter le tragique continu sans mélange d'aucune familiarité. Le mot de *tragi-comédie* est très ancien: Plaute l'emploie pour désigner son *Amphitryon*, parce que, si l'aventure de Sosie est comique, Amphitryon est très sérieusement affligé.

V. 87. Épargnes-tu mon sang? — Mon ame est satisfaite,
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite. —
Tu dédaignes ma vie! — En arrêter le cours
Ne serait que hâter la Parque de trois jours.

On a retranché ces quatre vers dans l'édition de 1663 et les suivantes. Dans la pièce de Diamante, le comte dit à don Diègue, *Vale.*

SCÈNE VII.

V. 15. Comte, sois de mon prince à présent gouverneur, etc.
Llamadle, llamad al conde,
Que venga á exercer el cargo,
De ayo de vuestro hijo,
Que podrá mas bien honrarlo,
Pues que yo sin honra quedo.

V. 25. Si Rodrigue est mon fils, il faut que l'amour cède,
Et qu'une ardeur plus haute à ses flammes succède.
Mon honneur est le sien; et le mortel affront
Qui tombe sur mon chef rejaillit sur son front.

On a retranché ces quatre vers comme superflus. Une *ardeur plus haute* était mal; une ardeur

n'est point *haute*. Il eût fallu peut-être une ardeur plus *noble*, plus *digne*. L'académie ne reprit aucune de ces fautes qui échappèrent à la critique de Scudéri; elle se contenta de juger des choses que Scudéri avait critiquées; et souvent il critiqua mal, parce qu'il était plus jaloux qu'éclairé. L'académie, au contraire, était plus éclairée que jalouse.

SCÈNE VIII.

V. 1. **Rodrigue, as-tu du cœur?...**

Dans *le Cid* de Diamante, Rodrigue arrive avec le *garçon gracieux* qui a peint le portrait de Chimène. Rodrigue trouve le portrait ressemblant, et dit au *garçon gracieux* qu'il est un grand peintre, *grande pintor;* puis, regardant son père affligé qui tient d'une main son épée et de l'autre un mouchoir, il lui en demande la raison: don Diègue lui répond: *Aie, aie! l'honneur.* Rodrigue: *Qu'est-ce qui vous déplaît?* Don Diègue: *Aie, aie! l'honneur, te dis-je.* Rodrigue: *Parlez, espérez, j'écoute.* Don Diègue: *Aie, aie! as-tu du courage?* Rodrigue répond à peu près comme dans Castro et dans Corneille.

V. 2. . . . . **Agréable colère! etc.**

Ese sentimiento adoro,
Esa cólera me agrada...
Esa sangre alborotada...
Es lá que me dió Castilla,
Y la que te dí heredada.

V. 7. Viens me venger. — De quoi? — D'un affront si cruel,
Qu'à l'honneur de tous deux il porte un coup mortel.
Esta mancha de mi honor
Al tuyo se estiende.

V. 14. Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage.
Lavala
Con sangre, que sangre sola
Quita semejantes manchas.

V. 16. Je te donne à combattre un homme à redouter.
Poderoso es el contrario.

V. 17. Je l'ai vu, tout sanglant au milieu des batailles,
Se faire un beau rempart de mille funérailles.

Dans les éditions suivantes, Corneille a mis :

Je l'ai vu, tout couvert de sang et de poussière,
Porter partout la mort dans une armée entière.

L'académie avait condamné *funérailles;* je ne sais si ce mot, tout impropre qu'il est, n'eût pas mieux valu que le pléonasme languissant *partout* et *entière*.

V. 26. Enfin tu sais l'affront, et tu tiens la vengeance.
Aqui ofensa, y alli espada,
No tengo mas que decirte.

V. 29. Accablé des malheurs où le destin me range,
Je m'en vais les pleurer. Va, cours, vole, et nous venge.
Y voy á llorar afrentas,
Miéntras tú tomas venganzas.

SCÈNE IX.

V. 1. Percé jusques au fond du cœur...

On mettait alors des stances dans la plupart des tragédies, et on en voit dans *Médée* : on les a bannies du théâtre. On a pensé que les personnages qui parlent en vers d'une mesure déterminée ne devaient jamais changer cette mesure, parce que, s'ils s'expliquaient en prose, ils devraient toujours continuer à parler en prose. Or, les vers de six pieds étant substitués à la prose, le personnage ne doit pas s'écarter de ce langage convenu. Les stances donnent trop l'idée que c'est le poëte qui parle. Cela n'empêche pas que ces stances du *Cid* ne soient fort belles, et ne soient encore écoutées avec beaucoup de plaisir.

V. 8. O Dieu, l'étrange peine, etc.

Mi padre el ofendido! estraña pena!
Y el ofensor el padre de Ximena!

V. 11. Que je sens de rudes combats!
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse;
Il faut venger un père et perdre une maîtresse.
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix, ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infame,
Des deux côtés mon mal est infini.
O Dieu, l'étrange peine!
Faut-il laisser un affront impuni?
Faut-il punir le père de Chimène?

Corneille corrigea depuis cette stance ainsi :

Il vaut mieux courir au trépas.
Je dois à ma maîtresse, aussi bien qu'à mon père;
J'attire en me vengeant sa haine et sa colère;
J'attire ses mépris en ne me vengeant pas.
A mon plus doux espoir l'un me rend infidèle,
Et l'autre indigne d'elle.
Mon mal augmente à le vouloir guérir;
Tout redouble ma peine.
Allons, mon ame; et, puisqu'il faut mourir,
Mourons du moins sans offenser Chimène.

V. 20. Faut-il punir le père de Chimène?
Yo he de matar al padre de Ximena?

V. 49. Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur.

L'académie avait approuvé *allons, mon ame;* et cependant Corneille le changea, et mit *allons, mon bras*. On ne dirait aujourd'hui ni l'un ni l'autre. Ce n'est point un effet du caprice de la langue, c'est qu'on s'est accoutumé à mettre plus de vérité dans le langage. *Allons* signifie *marchons*, et ni un bras ni une ame ne marchent; d'ailleurs nous ne sommes plus dans un temps où l'on parle à son bras et à son ame.

V. 58. Ne soyons plus en peine
(Puisque aujourd'hui mon père est l'offensé)
Si l'offenseur est père de Chimène.
...Habiendo sido :
Mi padre el ofendido;
Poco importa que fuese
El ofensor el padre de Ximena.'

ACTE SECOND.

SCÈNE I.

V. 1. Je l'avoue entre nous, quand je lui fis l'affront
J'eus le sang un peu chaud et le bras un peu prompt.

Corneille aurait dû corriger *je lui fis l'affront*, que l'académie condamna comme une faute contre la langue. De plus, il fallait dire *cet affront*. Il mit à la place :

Je l'avoue entre nous, mon sang un peu trop chaud
S'est trop ému d'un mot, et l'a porté trop haut.

Un sang trop chaud qui le porte trop haut est bien pis qu'une faute contre la grammaire.

Confieso que fué locura,
Mas no la quiero enmendar.

V. 16. Désobéir un peu n'est pas un si grand crime;
Et, quelque grand qu'il fût, mes services présens
Pour le faire abolir sont plus que suffisans.

C'est ici qu'il y avait :

Les satisfactions n'apaisent point une ame;
Qui les reçoit a tort, qui les fait se diffame;
Et de pareils accords l'effet le plus commun
Est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

Ces vers parurent trop dangereux dans un temps où l'on punissait les duels qu'on ne pouvait arrêter, et Corneille les supprima.

V. 23. Vous vous perdrez, monsieur, sur cette confiance.
Y con ella has de querer
Perderte?

V. 26. Un jour seul ne perd pas un homme tel que moi.
Los hombres como yo
Tienen mucho que perder.

V. 28. Tout l'état périra plutôt que je périsse.
Ha de perderse Castilla
Antes que yo.

SCÈNE II.

V. 2. Connais-tu bien don Diègue?
Aquel viejo que está alli,
Sabes quién es?

Ibid. . . . . Parlons bas, écoute.
Habla baxo, escucha.

V. 3. Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps? le sais-tu?
No sabes que fué despojos
De honra y valor?

V. 5. Peut-être.
Si seria.

Ibid. . . . . . . Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang? le sais-tu?
Y que es sangre suya y mia
La que yo tengo en el ojos?
Sabes?

V. 6. . . . . Que m'importe?
Y el saberlo
Qué ha de importar?

V. 7. A quatre pas d'ici je te le fais savoir.

Si vamos á otro lugar,
Sabrás lo mucho que importa.

V. 9. **Je suis jeune, il est vrai; mais aux ames bien nées**
La valeur n'attend pas le nombre des années.

Dans la pièce de Diamante, Rodrigue propose au comte de se battre à la campagne ou dans la ville, de nuit ou de jour, au soleil ou à l'ombre, avec plastron ou sans plastron, à pied ou à cheval, à l'épée ou à la lance. Ah, le plaisant bouffon! répond le comte.

RODRIGUE.

En campaña, en poblado;
De noche, de dia, al cielo
Claro, ó á la sombra obscura,
A cavallo, á pié, con peto,
« *O sin él, á espada, ó lança.* »

LE COMTE.

« *Que bueno*
« *Pues me retais! que graciaso mozuelo!* »

V. 13. **Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître,**
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître.

Coups d'essai, coups de maître, termes familiers qu'on ne doit jamais employer dans le tragique; de plus ce n'est qu'une répétition froide de ce beau vers :

La valeur n'attend pas le nombre des années.

Scudéri censurait des beautés, et ne vit pas ce défaut.

V. 22. **Ton bras est invaincu, mais non pas invincible.**

Ce mot *invaincu* n'a point été employé par les autres écrivains; je n'en vois aucune raison : il signifie autre chose qu'*indompté;* un pays est *indompté*, un guerrier est *invaincu*. Corneille l'a encore employé dans *les Horaces*. Il y a un dictionnaire d'orthographe, où il est dit que *invaincu* est un barbarisme. Non; c'est un terme hasardé et nécessaire. Il y a deux sortes de barbarismes, celui des mots et celui des phrases. *Égaliser les fortunes*, pour *égaler les fortunes; au parfait*, au lieu de *parfaitement; éduquer*, pour *donner de l'éducation*, *élever* : voilà des barbarismes de mots. *Je crois de bien faire*, au lieu de *je crois bien faire; encenser aux dieux*, pour *encenser les dieux; je vous aime tout ce qu'on peut aimer* : voilà des barbarismes de phrases.

SCÈNE VII.

V. 23. **Don Sanche, taisez-vous, et soyez averti**
Qu'on se rend criminel à prendre son parti.

Cette scène paraît presque aussi inutile que celle de l'infante; elle avilit d'ailleurs le roi, qui n'est point obéi. Après que le roi a dit, *taisez-vous*, pourquoi dit-il, le moment d'après, *parlez?* et il ne résulte rien de cette scène.

V. 52. **Au reste, on nous menace fort.**

C'est un petit défaut que cette expression fa-

milière; mais n'en est-ce point un très grand de parler avec tant d'indifférence du danger de l'état? N'aurait-il pas été plus intéressant et plus noble de commencer par montrer une grande inquiétude de l'approche des Maures, et un embarras non moins grand d'être obligé de punir, dans le comte, le seul homme dont il espérait des services utiles dans cette conjoncture? N'eût-ce pas même été un coup de théâtre, que, dans le temps où le roi eût dit, *je n'ai d'espérance que dans le comte*, on lui fût venu dire, *le comte est mort?* Cette idée même n'eût-elle pas donné un nouveau prix au service que rend ensuite Rodrigue, en fesant plus qu'on n'espérait du comte? Corneille ôta depuis,

Au reste, on nous menace fort.

Il mit :

Au reste, on a vu dix vaisseaux
De nos vieux ennemis arborer les drapeaux.

Il faut observer que *au reste* signifie *quant à ce qui reste;* il ne s'emploie que pour les choses dont on a déja parlé, et dont on a omis quelque point dont on veut traiter. Je veux que le comte fasse satisfaction. Au reste, je souhaite que cette querelle puisse ne pas rendre les deux maisons éternellement ennemies. Mais, quand on passe d'un sujet à un autre, il faut *cependant*, ou quelque autre transition.

V. 79. **Puisqu'on fait bonne garde aux murs et sur le port,**
C'est assez pour ce soir.

Le roi a grand tort de dire, *c'est assez pour ce soir*, puisqu'en effet les Maures font leur descente le soir même, et que sans *le Cid* la ville était prise. On demande s'il est permis de mettre sur la scène un prince qui prend si mal ses mesures. Je ne le crois pas; la raison en est qu'un personnage avili ne peut jamais plaire.

SCÈNE VIII.

V. 3. **Dès que j'ai su l'affront, j'ai prévu la vengeance.**
Como la ofensa sabia,
Luego caí en la venganza.

SCÈNE IX.

V. 1. **Sire, sire, justice.**
Justicia, justicia pido.

Voyez comme, dès ce moment, les défauts précédens disparaissent. Quelle beauté dans le poëte espagnol et dans son imitateur! Le premier mot de Chimène est de demander justice contre un homme qu'elle adore : c'est peut-être la plus belle des situations. Quand, dans l'amour, il ne s'agit que de l'amour, cette passion n'est pas tragique. Monime aimera-t-elle Xipharès ou Pharnace? Antiochus épousera-t-il Bérénice? bien des gens répondent : Que m'importe? Mais Chimène fera-t-elle couler le sang du Cid! qui l'emportera d'elle

ou de don Diègue? Tous les esprits sont en suspens, tous les cœurs sont émus.

V. 2. Je me jette à vos pieds.
Rey, á tus piés he llegado.

Ibid.. . . . . J'embrasse vos genoux.
Rey, á tus piés he venido.

V. 6. Il a tué mon père.
Señor, á mi padre han muerto.

V. 7. Au sang de ses sujets un roi doit la justice.
Habrá en los rayes justicia.

V. 8. Une vengeance juste est sans peur du supplice.
Justa venganza he tomado.

V. 13. Sire, mon père est mort; mes yeux ont vu son sang...
Yo vi con mis proprios ojos
Teñido el luciente acero.

V. 17. Ce sang qui, tout sorti, fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres que pour vous, etc.

Scudéri ne reprit point ces hyperboles poétiques qui, n'étant point dans la nature, affaiblissent le pathétique de ce discours. C'est le poëte qui dit que *ce sang fume de courroux;* ce n'est pas assurément Chimène; on ne parle pas ainsi d'un père mourant. Scudéri, beaucoup plus accoutumé que Corneille à ces figures outrées et puériles, ne remarqua pas même en autrui, tout éclairé qu'il était par l'envie, une faute qu'il ne sentait pas dans lui-même.

V. 25. J'arrivai sur le lieu sans force et sans couleur.

Yo llégué casi sin vida.

V. 33. Il ne me parla point.

Puisqu'il était mort, il n'est pas bien surprenant qu'il n'ait point parlé. Ce sont là de ces inadvertances qui échappent dans la chaleur de la composition, et auxquelles les ennemis de l'auteur, et même les indifférens, ne manquent pas de donner du ridicule. Corneille substitua depuis, *son flanc était ouvert.*

Ibid. .... Mais pour mieux m'émouvoir...

Les connaisseurs sentent qu'il ne fallait pas même que Chimène dît *pour mieux m'émouvoir.* Elle doit être si émue, qu'il ne faut pas qu'elle prête aux choses inanimées le dessein de la toucher.

V. 34. Son sang sur la poussière...

Escribió en este papel
Con sangre mi obligacion.

Ibid. .... Écrivait mon devoir.

L'espagnol dit, *parlait par sa plaie.* Vous voyez que ces figures recherchées sont dans l'original espagnol. C'était l'esprit du temps; c'était le faux brillant du Marini et de tous les auteurs.

V. 36. Me parlait par sa plaie.

... Me habló
Por la boca de la herida.

V. 51. Sacrifiez don Diègue et toute sa famille,
A vous, à votre peuple, à toute la Castille.
Le soleil qui voit tout, ne voit rien sous les cieux
Qui vous puisse payer un sang si précieux.

Il n'était pas naturel que Chimène demandât la mort de don Diègue, offensé si cruellement par son père. De plus, cette fureur atroce de demander le sang de toute la famille n'était point convenable à une fille qui accusait son amant malgré elle. Corneille substitua depuis :

Immolez, non à moi, mais à votre couronne,
Mais à votre grandeur, mais à votre personne ;
Immolez, dis-je, sire, au bien de tout l'état
Tout ce qu'enorgueillit un si grand attentat.

Sa correction est heureuse.

V. 57. . . . que l'âge apporte aux hommes généreux
Avecque sa faiblesse un destin malheureux !

Les éditions suivantes portent :

Au bout de leur carrière un destin rigoureux.

V. 67. Et souillé sans respect l'honneur de ma vieillesse,
Avantagé de l'âge, et fort de ma faiblesse.

Les autres éditions portent :

Jaloux de votre choix, et fier de l'avantage
Que lui donnait sur moi l'impuissance de l'âge.

V. 77. Si montrer du courage et du ressentiment, etc.
La venganza me tocó,
Y te toca la justicia :
Hazla en mí, rey soberano.

V. 80. Quand le bras a failli, l'on en punit la tête.

Castigar en la cabeza
Los delitos de la mano.

V. 81. Du crime glorieux qui cause nos débats,
Sire, j'en suis la tête, etc.

Corneille substitua :

Qu'on nomme crime ou non ce qui fait nos débats.

Mais ce changement est vicieux. *Ce qui fait nos débats* est très faible. Il semble que don Diègue parle ici d'un procès de famille.

V. 82. . . . . Il n'en est que le bras.

Y solo fué mano mia
Rodrigo.

V. 87. Aux dépens de mon sang satisfaites Chimène.

Con mi cabeza cortada
Quede Ximena contenta.

V. 97. Prends du repos, ma fille, et calme tes douleurs.

Sosiégate, Ximena.

V. 98. M'ordonner du repos, c'est croître mes malheurs.

Mi llanto crece.

Croître aujourd'hui n'est plus actif; on dit *accroître* : mais il me semble qu'il est permis en vers de dire : *croître mes tourmens, mes ennuis, mes douleurs, mes peines.*

ACTE TROISIÈME.

SCÈNE I.

V. 1. Rodrigue, qu'as-tu fait? où viens-tu, misérable?
Qué has hecho, Rodrigo?

V. 6. Ne l'as-tu pas tué?
No mataste al conde?

V. 7. Mon honneur de ma main a voulu cet effort.
Importabale á mi honor.

V. 8. Mais chercher ton asile en la maison du mort.
Pues, señor.
Quando fué la casa del muerto
Sagrado del matador?

V. 12. Je cherche le trépas, après l'avoir donné.
Yo busco la muerte,
En su casa.

V. 14. Je mérite la mort de mériter sa haine, etc.
Y por ser justo,
Vengo á morir en sus manos,
Pues estoy muerto en su gusto.

V. 21. Non, non, ce cher objet à qui j'ai pu déplaire,
Ne peut pour mon supplice avoir trop de colère;
Et d'un heur sans pareil je me verrai combler,
Si pour mourir plus tôt je la puis redoubler.

On voit que cette faute tant reprochée à Corneille, d'avoir violé l'unité de lieu pour violer les lois de la bienséance, et d'avoir fait aller Rodrigue dans la maison même de Chimène, qu'il pouvait

si aisément rencontrer au palais; que cette faute, dis-je, est de l'auteur espagnol : quelque répugnance qu'on ait à voir Rodrigue chez Chimène, on oublie presque où il est; on n'est occupé que de la situation. Le mal est qu'il ne parle qu'à une confidente.

On n'a point de *colère pour un supplice* : c'est un barbarisme. Corneille, au lieu de l'*heur sans pareil*, mit depuis :

Et j'évite *cent morts* qui me vont accabler.

On ne peut guère corriger plus mal. L'idée d'éviter tant de morts ne doit pas se présenter à un homme qui la cherche. Ces *cent morts* sont une expression vague, un vers fait à la hâte; il ne se donnait ni le temps ni la peine de chercher le mot propre et un tour élégant. On ne connaissait pas encore cette pureté de diction, et cette éloquence sage et vraie que Racine trouva par un travail assidu, et par une méditation profonde sur le génie de notre langue.

V. 25. Chimène est au palais, de pleurs toute baignée.

Ximena esta
Cerca palacio, y vendrá
Accompañada.

V. 31. Elle va revenir, elle vient, je la voir.

Ella vendrá, ya viene.

SCÈNE II.

V. 8. **Sous vos commandemens mon bras sera trop fort. — Malheureuse!**

Quelque insipidité qu'on ait trouvée dans le personnage de don Sanche, il me semble qu'il fait là un effet très heureux, en augmentant la douleur de Chimène; et ce mot *malheureuse*, qu'elle prononce presque sans l'écouter, est sublime. Lorsqu'un personnage qui n'est rien par lui-même sert à faire valoir le caractère principal, il n'est point de trop.

SCÈNE III.

V. 8. **La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau.**

La mitad de mi vida
Ha muerto la otra mitad.

Scudéri trouvait là trois moitiés. Cette affectation, cette apostrophe à ses yeux ont paru à tous les critiques une puérilité dont on ne trouve aucun exemple dans le théâtre grec.

Et ce n'est point ainsi que parle la nature.

Par quel art cependant ces vers touchent-ils? N'est-ce point que *la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau*, porte dans l'ame une idée attendrissante qui subsiste encore malgré les vers qui suivent?

V. 9. Et m'oblige à venger, après ce coup funeste, etc.

Si al vengar
De mi vida la una parte,
Sin las dos he de quedar.

V. 11. Reposez-vous, madame.

Descansa.

Descansa n'est-il pas un mot plus énergique et plus noble que *reposez-vous, madame?* Le mot de *reposer* est un peu de la comédie, et ne peut guère être adressé qu'à une personne fatiguée. Dans la tragédie, on peut proposer le repos à un conquérant, pourvu que cette idée soit ennoblie.

V. 13. Par où sera jamais mon ame satisfaite,
Si je pleure ma perte et la main qui l'a faite?

Que consuelo he de tomar?

V. 17. Il vous prive d'un père, et vous l'aimez encore!

Siempre quieres á Rodrigo?
Que mató á tu padre mira.

V. 18. C'est peu de dire aimer, Elvire, je l'adore.

Es mi adorado enemigo.

V. 33. Pensez-vous le poursuivre?

Piensas perseguirle?

V. 44. Dans un lâche silence étouffe mon honneur.

Corneille corrigea depuis, *sous un lâche silence;* mais un honneur n'est point étouffé *sous un lâche silence;* il semble qu'un *silence* soit un poids qu'on mette sur l'honneur.

V. 54. . . . . . . Après tout, que pensez-vous donc faire?

Pues comó harás?

V. 56. Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui.
Seguiréle hasta vengarme,
Y habre de matar muriendo.

Ce vers excellent renferme toute la pièce, et répond à toutes les critiques qu'on a faites sur le caractère de Chimène. Puisque ce vers est dans l'espagnol, l'original contenait les vraies beautés qui firent la fortune du *Cid* français.

SCÈNE IV.

V. 1. Hé bien! sans vous donner la peine de poursuivre,
Soûlez-vous du plaisir de m'empêcher de vivre.
Mejor es que mi amor firme
Con rendirme,
Te dé el gusto de matarme
Sin la pena de seguirme.

Il fallait dire : *de me poursuivre. Soûlez* est un terme bas, *m'empêcher de vivre* est languissant, et n'exprime pas *donnez-moi la mort.* Corneille corrigea :

Assurez-vous l'honneur de m'empêcher de vivre.

V. 4. Rodrigue en ma maison! Rodrigue devant moi!
Rodrigo, Rodrigo en mi casa!

V. 7. . . . . Écoute-moi.
Escucha.

Ibid. Je me meurs.
Muero.

V. 8. . . . . Quatre mots seulement.

Solo quiero
Que en oyendo lo que digo
Respondas con este acero.

V. 15. Il est teint de mon sang. — Plonge-le dans le mien;
Et fais-lui perdre ainsi la teinture du tien.

Cela n'a point été repris par l'académie; mais je doute que cette teinture réussît aujourd'hui. Le désespoir n'a pas de réflexions si fines, et j'oserais ajouter, si fausses: une épée est également rougie de quelque sang que ce soit; ce n'est point du tout une teinture différente. Tout ce qui n'est pas exactement vrai révolte les bons esprits. Il faut qu'une métaphore soit naturelle, vraie, lumineuse, qu'elle échappe à la passion.

V. 25. De la main de ton père un coup irréparable
Déshonorait du mien la vieillesse honorable.

Tu padre el conde Lozano
Puso en las canas del mio
La atrevida injusta mano.

V. 31. Ce n'est pas qu'en effet contre mon père et moi
Ma flamme assez long-temps n'ait combattu pour toi, etc.

Y aunque me vi sin honor,
Se malogró mi esperanza
En tal mudanza,
Con tal fuerza que tu amor
Puso en duda mi venganza.

V. 36. J'ai retenu ma main, j'ai cru mon bras trop prompt.

La main et le bras fesaient un mauvais effet; l'auteur a substitué.

J'ai pensé qu'à son tour mon bras était trop prompt.

Peut-être *à son tour* est-il plus mal. C'est là changer un vers plutôt que le corriger.

V. 38. Et ta beauté, sans doute, emportait la balance.

Y tú, señora, vincieras,
A no aber imaginado
Que afrentado,
Por infame aborrecieras
Quien quisiste por honrado.

V. 45. Je te le dis encore, et veux, tant que j'expire,
Sans cesse le penser, et sans cesse le dire.

Tant que j'expire était une faute de langue. Il fallait *jusqu'à ce que j'expire;* mais *jusqu'à ce que* est rude, et ne doit jamais entrer dans un vers. On a mis à la place :

. . . . Et quoique j'en soupire,
Jusqu'au dernier soupir je veux bien le redire.

Ces deux mots, *soupire* et *soupir,* et ces désinences en *ir* sont encore plus répréhensibles que les deux vers anciens.

V. 49. Mais quitte envers l'honneur, et quitte envers mon père,
C'est maintenant à toi que je viens satisfaire.

Cobré mi perdido honor;
Mas luego á tu amor rendido
He venido.

V. 52. J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois.

Porque no llamas rigor
Loque obligacion ha sido.

V. 55. Immole avec courage au sang qu'il a perdu
Celui qui met sa gloire à l'avoir répandu.

Haz con brio
La venganza de tu padre,
Como hice la del mio.

V. 60. Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.
No te doy la culpa á ti
De que desdichada soy.

V. 63. Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien.
Como caballero hiciste.

V. 92. Va, je suis ta partie, et non pas ton bourreau.
Mas soy parte,
Para sola perseguirte,
Pero no para matarte.

V. 113. Ton malheureux amant aura bien moins de peine
A mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine.
Considera
Que el dexarme es la venganza,
Que el matarme no lo fuera.

V. 115. Va, je ne te hais point. — Tu le dois.
Me aborreces?

Ibid. — Je ne puis.
No es posible.

V. 122. Et je veux que la voix de la plus noire envie
Élève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis,
Sachant que je t'adore et que je te poursuis.
Disculpará mi decoro.
Con quien piensa que te adoro
El saber que te persigo.

V. 127. Dans l'ombre de la nuit cache bien ton départ.
Vete, y mira á la salida
No te vean.

V. 128. Si l'on te voit sortir, mon honneur court hasard.
Es razon
No quitarme la opinion.

V. 132. Que je meure.
Mátame.

Ibid. —Va-t'en.
Dézame.

Ibid. — A quoi te résous-tu ?
Pues tu rigor qué hacer quiere?

V. 133. Malgré des feux si beaux qui rompent ma colère,
Je ferai mon possible à bien venger mon père, etc.
Por mi honor, aunque muger
He le hacer
Contra ti quanto pudiere
Deseando no poder.

V. 137. O miracle d'amour!

semble affaiblir cette touchante scène, et n'est point dans l'espagnol.

V. 139. Rodrigue, qui l'eût cru ?
Ay, Rodrigo! quién pensara?

Ibid. — Chimène, qui l'eût dit ?
Ay, Ximena! quién dixera?

V. 140. Que notre heur fût si proche et si tôt se perdît.
Que mi dicha se acabara?

V. 145. Adieu, je vais traîner une mourante vie.
Quédate, iréme muriendo.

SCÈNE V.

Quoique chez les étrangers, pour qui principalement ces remarques sont faites, on ne soit pas

encore parvenu à l'art de lier toutes les scènes, cependant y a-t-il un lecteur qui ne soit choqué de voir Chimène s'en aller d'un côté, Rodrigue de l'autre, et don Diègue arriver sans les voir?

Observez que quand le cœur a été ému par les passions des deux premiers personnages, et qu'un troisième vient parler de lui-même, il touche peu, surtout quand il rompt le fil du discours.

Nous venons d'entendre Chimène dans sa maison; mais où est maintenant don Diègue? ce n'est pas assurément dans cette maison. Le spectateur ne peut se figurer ce qu'il voit; et c'est là un très grand défaut pour notre nation, qui veut partout de la vraisemblance, de la suite, de la liaison; qui exige que toutes les scènes soient naturellement amenées les unes par les autres, mérite inconnu sur tous les autres théâtres, et mérite absolument nécessaire pour la perfection de l'art.

SCÈNE VI.

V. 1. Rodrigue, enfin le ciel permet que je te voie!
Es posible que me hallo.
Entre tus brazos?

V. 3. Laisse-moi prendre haleine afin de te louer.
Aliento tomo
Para en tus alabanzas emplealIo.

V. 4. Ma valeur n'a point lieu de te désavouer.
Bien mis pasados brios imitaste.

V. 12. Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur.

Toca las blancas canas que me honraste.

V. 13. Viens baiser cette joue, et reconnais la place
Où fut jadis l'affront que ton courage efface.

Llega la tierna boca á la mexilla
Dònde la mancha de mi honor quitaste.

V. 15. L'honneur vous en est dû, les cieux me sont témoins
Qu'étant sorti de vous je ne pouvais pas moins.

Alza la cabeza,
A quién como la causa se atribuya,
Si hay en mi algun valor, y fortaleza.

V. 30. Je t'ai donné la vie, et tu me rends ma gloire.

Si yo te di el ser naturalmente,
Tú me le has vuelto á pura fuerça suya.

V. 56. . . . J'ai trouvé chez moi cinq cents de mes amis, etc.

Vous verrez dans la critique de Scudéri qu'il condamne l'assemblée de ces cinq cents gentilshommes, et que l'académie l'approuve. C'est un trait fort ingénieux, inventé par l'auteur espagnol, de faire venir cette troupe pour une chose, et de l'employer pour une autre.

V. 61. Va marcher à leur tête où l'honneur te demande.

Con quinientos hidalgos, deudos mios,
Sal en campana á exercitar tus brios.

V. 68. Ne borne pas ta gloire à venger un affront.

No diran que la mano te ha servido
Para vengar agravios solamente.

ACTE QUATRIÈME.

SCÈNE I.

V. 1. **N'est-ce point un faux bruit? le sais-tu bien, Elvire?**

Ce combat n'est point étranger à la pièce; il fait, au contraire, une partie du nœud, et prépare le dénoûment, en affaiblissant nécessairement la poursuite de Chimène, et rendant Rodrigue digne d'elle. Il fait, si je ne me trompe, souhaiter au spectateur que Chimène oublie la mort de son père en faveur de sa patrie, et qu'elle puisse enfin se donner un jour à Rodrigue.

SCÈNE II.

L'infante. Pour toutes ces scènes de l'infante, on convient unanimement de leur inutilité insipide; et celle-ci est d'autant plus superflue que Chimène y répète avec faiblesse ce qu'elle vient de dire avec force à sa confidente.

V. 27. **Hier ce devoir te mit en une haute estime.**

Cet *hier* fait voir que la pièce dure deux jours dans Corneille : l'unité de temps n'était pas encore une règle bien reconnue. Cependant, si la querelle du comte et sa mort arrivent la veille au soir, et si le lendemain tout est fini à la même heure, l'unité de temps est observée. Les événemens ne

sont point aussi pressés qu'on l'a reproché à Corneille, et tout est assez vraisemblable.

SCÈNE III.

Toujours la scène vide, et nulle liaison : c'était encore un des défauts du siècle. Cette négligence rend la tragédie bien plus facile à faire, mais bien plus défectueuse.

V. 10. J'eusse pu donner ordre à repousser leurs armes.

Le roi ne joue pas là un personnage bien respectable; il avoue qu'il n'a donné ordre à rien.

V. 14. Ils t'ont nommé tous deux leur *Cid* en ma présence.
Puisque Cid, en leur langue, est autant que seigneur.

REY DE CASTILLA.

El mio Cid le ha llamado.

REY MORO.

En mi lengua es mi Señor.

REY DE CASTILLA.

Ese nombre le está bien.

REY MORO.

Entre Moros le ha tenido.

Ce seul passage du *Cid* espagnol, *el mio Cid le ha llamado, etc.*, fait voir la supériorité du poëte français en ce point; car que font là ces trois rois maures que Guillem de Castro introduit? rien autre chose que de former un vain spectacle. C'est le principal défaut de toutes les pièces espagnoles et anglaises de ces temps-là. L'appareil, la pompe du spectacle, sont une beauté, sans doute; mais il

faut que cette beauté soit nécessaire. La tragédie ne consiste pas dans un vain amusement des yeux. On représente sur le théâtre de Londres des enterremens, des exécutions, des couronnemens ; il n'y manque que des combats de taureaux.

V. 15. Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur.

REY DE CASTILLA.

Pues alla le ha mercido,
En mis tierras se le den.

V. 17. Sois désormais le Cid ; qu'à ce grand nom tout cède.
Llamarle el Cid es razon.

V. 21. Que votre majesté, sire, épargne ma honte.

Le mot de *honte* n'est pas le mot propre. Une valeur qui *ne va point dans l'excès* est plus impropre encore.

V. 51. Nous partîmes cinq cents ; mais, par un prompt renfort,
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port.

L'académie n'a point repris cet endroit, qui consiste à substituer l'aoriste au simple passé. *Je vis, je fis, j'allai, je partis,* ne peut se dire d'une chose faite le jour où l'on parle. Plût à Dieu que cette licence fût permise en poésie ! car *nous nous sommes vus cinq cents, nous sommes partis,* est bien languissant : on eût pu dire :

Nous n'étions que cinq cents ; mais, par un prompt renfort,
Nous nous voyons trois mille en arrivant au port.

L'académie ne prononça point sur cette faute,

uniquement par la raison que Scudéri ne l'avait pas relevée, et qu'elle se borna, comme je l'ai déja dit, à juger entre Corneille et Scudéri.

SCÈNE IV.

V. 2. **La fâcheuse nouvelle et l'importun devoir!**

Dès ce moment Rodrigue ne peut plus être puni; toutes les poursuites de Chimène paraissent surabondantes. Elle est donc si loin de manquer aux bienséances, comme on le lui a reproché, qu'au contraire elle va au delà de son devoir, en demandant la mort d'un homme devenu si nécessaire à l'état.

V. 5. **Mais, avant que sortir, viens, que ton roi t'embrasse.**
En premio de estas victorias
Ha de llevarse este abrazo.

SCÈNE V.

V. 1. . . . . **Enfin soyez contente,**
Chimène, le succès répond à votre attente.

Cette petite ruse du roi est prise de l'auteur espagnol; l'académie ne la condamne pas. C'est apparemment le titre de *tragi-comédie* qui la disposait à cette indulgence; car ce moyen paraît aujourd'hui peu digne de la noblesse du tragique.

V. 14. **Sire, on pâme de joie, ainsi que de tristesse,**
Tanto atribula un placer,
Como congoja un pesar.

On ne dit pas *pâmer, évanouir;* on dit *se pâmer, s'évanouir.* Cette défaite de Chimène est comique, et fait rire. Voyez les remarques de l'académie. La faute est de l'original; mais ses termes sont plus convenables.

V. 42. Pour lui tout votre empire est un lieu de franchise, etc.

Son tús ejos sus espias,
Tu retrete su sagrado,
Tu favor sus alas libres.

V. 55. Et ta flamme en secret rend graces à ton roi,
Dont la faveur conserve un tel amant pour toi.

Si he guardado á Rodrigo
Quiza para vos le guardo.

V. 58. L'auteur de mes malheurs! l'assassin de mon père!

On met peu de remarques au bas des pages de cette pièce. On renvoie le lecteur à celles de l'académie. Cependant il faut observer que Chimène a tort d'appeler Rodrigue *assassin;* il ne l'est pas; elle l'a appelé elle-même *brave homme, homme de bien.*

V. 117. De moi ni de ma cour il n'aura ta présence.

Ce tour est très adroit; il donne lieu à la scène dans laquelle don Sanche apporte son épée à Chimène.

ACTE CINQUIÈME.

SCÈNE I.

V. 3. Je vais mourir, madame, et vous viens en ce lieu,
Avant le coup mortel, dire un dernier adieu.

En quel lieu? Il est triste que ce mot *adieu* n'ait que *lieu* pour rime. C'est un des grands inconvéniens de notre langue.

V. 35. Je lui vais présenter mon estomac ouvert,
Adorant en sa main la vôtre qui me perd.

C'est dommage que ces sentimens ne soient point du tout naturels. Il paraît assez ridicule de dire qu'il doit du respect à don Sanche, et qu'il va lui présenter son estomac ouvert. Ces idées sont prises dans ces misérables romans qui n'ont rien de vraisemblable, ni dans les aventures, ni dans les sentimens, ni dans les expressions; tout était hors de la nature dans ces impertinens ouvrages qui gâtèrent si long-temps le goût de la nation. Un héros n'osait ni vivre ni mourir sans le congé de sa dame. Scudéri n'avait garde de condamner ces idées romanesques dans Corneille, lui qui en avait rempli ses ridicules ouvrages.

V. 58. Et défends ton honneur, si tu ne veux plus vivre.

Ce vers est également adroit et passionné; il est plein d'art, mais de cet art que la nature inspire. Il me paraît admirable. Mais le discours de Chimène est un peu trop long.

V. 81. Et cet honneur suivra mon trépas volontaire,
Que tout autre que moi n'eût pu vous satisfaire.

Cette réponse de Rodrigue paraît aussi alam-

biquée et allongée : cette dispute sur un sentiment très peu naturel a quelque chose des conversations de l'hôtel de Rambouillet, où l'on quintessenciait des idées sophistiquées.

V. 92. Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix

est repris par Scudéri. C'est peut-être le plus beau vers de la pièce, et il obtient grace pour tous les sentimens un peu hors de la nature qu'on trouve dans cette scène traitée d'ailleurs avec une grande supériorité de génie.

Comment, après ce beau vers, peut-on ramener encore sur la scène notre pitoyable infante?

V. 95. Paraissez, Navarrois, Maures et Castillans.

Je ne sais pourquoi on supprime ce morceau dans les représentations. *Paraissez, Navarrois*, était passé en proverbe, et c'est pour cela même qu'il faut réciter ces vers. Cet enthousiasme de valeur et d'espérance messied-il au Cid, encouragé par sa maîtresse?

SCÈNE IV.

Chimène qui arrive à la place de l'infante sans la voir, et qui pourrait aussi bien ne pas paraître sur le théâtre que s'y montrer, ne fait ici que renouveler ce défaut dont nous avons tant parlé, qui consiste dans l'interruption des scènes; défaut,

encore une fois, qui n'était pas reconnu dans le chaos dont Corneille a tiré le théâtre.

V. 4. Et mes plus doux souhaits sont pleins de repentir.

On a corrigé :

Je ne souhaite rien sans un prompt repentir.

V. 9. D'un et d'autre côté je vous vois soulagée.

Les raisonnemens d'Elvire, dans cette scène, semblent un peu se contredire. D'abord elle dit à Chimène *qu'elle sera soulagée des deux côtés*. Ensuite :

Et nous verrons du ciel l'équitable courroux
Vous laisser, par sa mort, don Sanche pour époux.

Il est probable que ces raisonnemens d'Elvire contribuent un peu à refroidir cette scène; mais aussi ils contribuent beaucoup à laver Chimène de l'affront que les critiques injustes lui ont fait de se conduire en fille dénaturée; car le spectateur est du parti d'Elvire contre Chimène; il trouve, comme Elvire, que Chimène en a fait assez, et qu'elle doit s'en remettre à l'événement du combat.

SCÈNE V.

L'académie a condamné cette scène, et on peut voir les raisons qu'elle en rapporte; mais il n'y a

point de lecteur sensé qui ne prévienne ce jugement, et qui ne voie qu'il n'est pas naturel que l'erreur de Chimène dure si long-temps. Ce qui n'est pas dans la nature ne peut toucher. Ce vain artifice affaiblit l'intérêt qu'on pourrait prendre à la scène suivante. Il ne reste que l'impression que Chimène a faite pendant toute la pièce : cette impression est si forte, qu'elle remue encore les cœurs, malgré toutes ses fautes.

SCÈNE VI.

V. 16. Je lui laisse mon bien, qu'il me laisse à moi-même.

Conténtese con mi hacienda,
Que mi persona, Señor,
Llevaréla á un monasterio.

V. 29. « Mais puisque mon devoir m'appelle auprès du roi, etc. »

Quel devoir l'appelle auprès du roi, au temps de ce combat?

SCÈNE VII.

V. 6. Je viens tout de nouveau vous apporter ma tête.

Rodrigue a offert sa tête si souvent, que cette nouvelle offre ne peut plus produire le même effet. Les personnages doivent toujours conserver leur caractère, mais non pas dire toujours les mêmes choses. L'unité de caractère n'est belle que par la variété des idées.

V. 26. Pour vous en revancher conservez ma mémoire.

Le mot de *revancher* est devenu bas : on dirait aujourd'hui *pour m'en récompenser.*

V. 38. Vers ces mânes sacrés c'est me rendre perfide,
Et souiller mon honneur d'un reproche éternel,
D'avoir trempé mes mains dans le sang paternel.

Il semble que ces derniers beaux vers que dit Chimène la justifient entièrement. Elle n'épouse point le Cid : elle fait même des remontrances au roi. J'avoue que je ne conçois pas comment on a pu l'accuser d'indécence, au lieu de la plaindre et de l'admirer. Elle dit, à la vérité, au roi : *C'est à moi d'obéir ;* mais elle ne dit point : *J'obéirai.* Le spectateur sent bien pourtant qu'elle obéira ; et c'est en cela, ce me semble, que consiste la beauté du dénoûment.

V. 68. Laisse faire le temps, ta vaillance, et ton roi.

Ce dernier vers, à mon avis, sert à justifier Corneille. Comment pouvait-on dire que Chimène était une fille dénaturée, quand le roi lui-même n'espère rien pour Rodrigue que du temps, de sa protection, et de la valeur de ce héros ?

REMARQUES
SUR LES OBSERVATIONS
DE M. DE SCUDÉRI,
GOUVERNEUR DE NOTRE-DAME-DE-LA-GARDE,
SUR LE CID.

« Je conjure les honnêtes gens... de ne con-« damner pas, sans les ouïr, les *Sophonisbe*, les « *César*, *etc*. » La *Sophonisbe* de Mairet, qui ne vaut rien du tout, était bonne pour le temps : elle est de 1633.

Le *César*, qui ne vaut pas mieux, était de Scudéri. Il fut joué en 1636.

La *Cléopâtre* de Benserade est aussi de 1636. Il n'y a guère de pièce plus plate.

Rotrou est l'auteur d'*Hercule*, pièce remplie de vaines déclamations.

La *Mariamne* de Tristan, jouée la même année que le *Cid*, conserva cent ans sa réputation, et l'a perdue sans retour. Comment une mauvaise pièce peut-elle durer cent ans? c'est qu'il y a du naturel.

Cléomédon de du Ryer fut joué en 1636. On donnait alors trois ou quatre pièces nouvelles

tous les ans. Le public était affamé de spectacle; on n'avait ni opéra, ni la farce qu'on a nommée *italienne.*

« Je me contentais de connaître l'erreur sans la « réfuter, et la vérité sans m'en rendre l'évangé- « liste, etc. »

Le mot d'*évangéliste* est bien singulier en cet endroit.

« Je le prie d'en user avec la même retenue, s'il « me répond, parce que je ne saurais dire ni souf- « frir d'injures, etc. » Nous ne ferons aucune réflexion sur le style et les rodomontades de M. de Scudéri; on en connaît assez le ridicule. Ses observations fourmillent de fautes contre la langue.

« Mais ils vont droit en saper les fondemens, « afin que toute la masse du bâtiment croule et « tombe en une même heure, etc. » Il n'est pas inutile de remarquer que les censures faites avec passion ont toutes été maladroites. C'est une grande sottise de ne trouver rien d'estimable dans un ennemi estimé du public.

« Par ainsi je pense avoir montré bien claire- « ment que le sujet n'en vaut rien du tout, etc. » Vous verrez que l'académie condamne cette censure; *et par ainsi* le gouverneur de Notre-Dame-de-la-Garde a fort mal démontré.

« Enfin Chimène est une parricide. » Non, elle n'est point parricide, et il est faux qu'elle consente

expressément à épouser un jour Rodrigue. Mais que tu es ennuyeux avec ton Aristote!

« Il ne pouvait pas le changer, ni le rendre « propre au poëme dramatique. Mais comme une « erreur en appelle une autre, etc. » Quelle erreur!

« Ce qui, loin d'être bon dans les vingt-quatre « heures, ne serait pas supportable dans les vingt- « quatre ans, etc. » Mais que cet agréable ami fasse réflexion que la défaite des Maures, dans les vingt-quatre heures, aplanit tous les obstacles.

« Mais l'auteur du *Cid* porte bien son erreur « plus avant, puisqu'il enferme plusieurs années « dans ses vingt-quatre heures, et que le mariage « de Chimène et la prise de ses rois maures, qui, « dans l'histoire d'Espagne, ne se fait que deux ou « trois ans après la mort de son père, se fait ici le « même jour. »

Il suppose toujours le mariage de Chimène qui ne se fait point.

« Le spectateur n'a-t-il pas raison de penser qu'il « va partir un coup de foudre du ciel représenté « sur la scène, pour châtier cette Danaïde? etc. » A quel excès d'aveuglement la jalousie porte un auteur! Quel autre que Scudéri pouvait souhaiter que Chimène mourût d'un coup de foudre?

« Cet auteur n'aurait point enseigné la ven- « geance... Chimène n'aurait pas dit :

« Les accommodemens ne font rien en ce point, etc. »

Voilà bien le langage de l'envie! Scudéri condamne de très beaux vers que tout le monde sait par cœur, et se condamne lui-même en les répétant.

« Je découvre encore des sentimens plus cruels « et plus barbares... C'est où cette fille, mais plu-« tôt ce monstre, etc. » Scudéri appelle Chimène un monstre! Et on s'étonne aujourd'hui des impudentes expressions des feseurs de libelles!

« Ce malheureux don Sanche devait être blessé, « désarmé, et, pour sauver sa vie, contraint d'ac-« cepter cette honteuse condition qui l'oblige à « porter lui-même son épée à sa maîtresse de la « part de son ennemi. »

Remarquez que dans les mœurs de la chevalerie, et dans tous les romans qui en ont parlé, cette condition n'était point honteuse. De plus, cette victoire de Rodrigue et sa générosité sont de nouveaux motifs qui excusent la tendresse de Chimène.

« Je parlerais plus clairement de cette divine « personne, si je ne craignais de profaner son « nom sacré, etc. » Les plus impudens satiriques sont souvent les plus sots flatteurs. A quel propos louer ici la reine, quand il ne s'agit que des rodomontades du comte de Gormaz? Il croyait, par cet artifice, mettre la reine de son parti.

« Je vois bien, pour parler aussi des modernes,

« que dans la belle *Mariamne* ce discours des « songes... n'était pas absolument nécessaire; mais... « il y ajoute une beauté merveilleuse, etc. » La belle *Mariamne*, dont parle Scudéri, est un très mauvais ouvrage, mais très passable pour le temps où il fut composé. On joua cette *Mariamne* de Tristan quelque mois avant *le Cid*. Voici ce discours de Phérore qui ajoute une beauté merveilleuse :

Quelles fortes raisons apportait ce docteur,
Qui soutient que le songe est toujours un menteur?
Il disait que l'humeur qui dans nos corps domine
A voir certains objets souvent nous détermine :
Le flegme humide et froid se portant au cerveau
Y vient représenter des brouillards et de l'eau :
La bile ardente et jaune, aux qualités subtiles,
N'y dépeint que combats, qu'embrasemens de villes :
Le sang, qui tient de l'air, et répond au printemps,
Rend les moins fortunés en leurs songes contens, etc.

Ces vers, si déplacés dans une tragédie, sont une malheureuse imitation d'un des plus beaux endroits de Pétrone :

Somnia quæ ludunt animos volitantibus umbris.

« Cette épouvantable procédure choque direc- « tement le sens commun, etc. » Scudéri devait au moins reprocher ce procédé, et non cette procédure à l'auteur espagnol dont Corneille imita les beautés et les défauts. Mais il était jaloux de Corneille, et non de Guillem de Castro.

« Chimène, par un galimatias qui ne conclut « rien, dit qu'elle veut perdre Rodrigue, et qu'elle « souhaite ne le pouvoir pas, etc. » C'est un des beaux vers de l'espagnol.

« Ce méchant combat de l'honneur et de l'a- « mour, etc. » Ce combat de l'amour et de l'honneur est ce qu'on a jamais vu de plus naturel et de plus heureux sur le théâtre d'Espagne.

« Sous cette casaque noire
« Repose paisiblement
« L'auteur d'heureuse mémoire,
« Attendant le jugement. »

Il est plaisant de voir Scudéri traiter Corneille d'homme sans jugement.

« Elle ajoute avec une impudence épouvantable : »

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix, etc.

Ces vers contribuèrent plus qu'aucun autre endroit au succès du cinquième acte.

« Elle dit au misérable don Sanche tout ce qu'elle « devait raisonnablement dire à l'autre quand il « eut tué son père, etc. » Quelle pitié! Quoi! Chimène devait dire à Rodrigue, qu'il avait pris le comte de Gormaz en traître?

« Elle prononce enfin un *oui* si criminel, etc. » Elle ne prononce point ce *oui*, elle parle avec beaucoup de décence.

« Je commence par les premiers vers : »

Entre tous les amans, dont la jeune ferveur.

« C'est parler français en allemand. »
Voyez le jugement de l'académie.
« Celui qui n'en est que le traducteur a dit : »

Qu'il ne doit qu'à lui seul toute sa renommée.

Voyez l'*Épître* de Corneille à Ariste *, à la fin de ces remarques sur *le Cid*.

* Son titre est *Excuse à Ariste*. (*Voy*. plus bas, pag. 360).

LETTRE APOLOGÉTIQUE,

OU

RÉPONSE DU SIEUR P. CORNEILLE

AUX OBSERVATIONS DU SIEUR SCUDÉRI, SUR LE CID.

« Il ne vous suffit pas que votre libelle me dé-« chire en public, etc. » Les Observations sur *le Cid*.

« Bien que je n'aie guère de jugement, si l'on s'en « rapporte à vous, je n'en ai pas si peu que d'of-« fenser une personne de si haute condition, etc. » M. le cardinal de Richelieu.

« Je ne doute ni de votre noblesse, ni de votre « vaillance, etc. » Scudéri, dans une de ses lettres adressées à M. Corneille, s'éleva beaucoup au dessus de lui par sa naissance et sa noblesse, et fit un espèce de défi ou d'appel à M. Corneille; ce qui apprêta beaucoup à rire, et donna lieu à plusieurs pièces qui parurent dans ce temps. Ces pièces ne sont ni assez belles ni assez intéressantes pour être rapportées ici, outre qu'elles ne regardent en rien la critique ou l'apologie du *Cid*.

M. de Scudéri le prenait d'un ton fort haut lorsqu'il s'agissait de noblesse : il était gouverneur de Notre-Dame-de-la-Garde. Voyez ce qu'en dit le *Voyage de MM. Bachaumont et Chapelle*.

« Il n'est pas question de savoir de combien « vous êtes plus noble ou plus vaillant que moi, « pour juger de combien *le Cid* est meilleur que « *l'Amant libéral, etc.* » *L'Amant libéral*, tragi-comédie, composée par M. de Scudéri.

« Quand vous m'avez reproché mes vanités, et « nommé le comte de Gormaz un capitan de comé- « die, etc. » Un des personnages de la tragédie du *Cid*, dont le caractère est extrêmement fier et haut.

« Vous ne vous êtes pas souvenu que vous avez « mis un *A* qui lit au devant de *Ligdamon, etc.* » *Ligdamon*, comédie faite par M. de Scudéri, au devant de laquelle il avait mis une espèce de préface qu'il avait intitulée *A qui lit*, dans laquelle il y a une infinité de bravades ridicules et impertinentes.

Cet *A qui lit* répond à la formule italienne *A chi legge*, et n'est point une bravade.

« Que même j'en ai porté l'original en sa langue « à monseigneur le cardinal votre maître et le « mien, etc. » Corneille appelle ici le cardinal de Richelieu son maître; il est vrai qu'il en recevait une pension, et on peut le plaindre d'y avoir été réduit; mais on doit le plaindre davantage d'avoir appelé son maître, un autre que le roi.

« Il n'a pas tenu à vous que, du premier lieu où « beaucoup d'honnêtes gens me placent, je ne sois « descendu au dessous de Claveret*, etc. »

* Claveret, auteur contemporain de Corneille et de Scudéri, qui

Ces deux ou trois lignes que M. Corneille avait mises dans cette lettre apologétique lui attirèrent, de la part de Claveret, une lettre pleine d'impertinences et de ridiculités. Elle fut imprimée et vendue publiquement; elle est si mauvaise qu'elle ne mérite pas la peine d'être rapportée. Plusieurs mauvais auteurs, affectionnés à Claveret, firent dans ce même temps de méchantes pièces, tant en vers qu'en prose, qui ne servirent qu'à faire éclater davantage le mérite du *Cid* et de son auteur. M. Corneille en voulait à Claveret, parce qu'il avait distribué une pièce, intitulée *l'Auteur du vrai Cid espagnol à son traducteur français,* dans laquelle on prétendait montrer que le dessein et le meilleur de la tragédie du *Cid* avait été pillé de l'espagnol; et cette pièce quoique mauvaise, avait causé beaucoup de chagrin à M. Corneille, parce que Claveret, avec qui il était ami, avait été celui qui avait fait courir cette pièce.

« Vous vous plaignez d'une lettre à Ariste, etc. » Cette *lettre à Ariste,* composée par M. P. Corneille, est dans le troisième volume de ses OEuvres, à la suite des pièces relatives au *Cid.*

« Je ne suis point homme d'éclaircissement, etc. » Ceci se doit entendre du défi que lui avait fait M. de Scudéri.

a composé plusieurs pièces, tant en vers qu'en prose, lesquelles n'ont point eu d'approbation.

PREUVES

DES PASSAGES ALLÉGUÉS DANS LES OBSERVATIONS SUR LE CID PAR M. DE SCUDÉRI, ADRESSÉES A MESSIEURS DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE, POUR SERVIR DE RÉPONSE A LA LETTE APOLOGÉTIQUE DE M. CORNEILLE.

« On peut voir ce que j'en ai dit dans la tra-« duction qu'en a faite Joseph Scaliger, ou dans « Heinsius, etc. » Ce Heinsius était, comme Scudéri, un très mauvais poëte, auteur d'une plate amplification latine, appelée *tragédie*, dont le sujet est le massacre de ce qu'on appelle *les Innocens.*

« Et l'on verra que la réponse de M. Corneille « est aussi faible que ses injures, etc. » Mais n'est-ce pas Scudéri qui le premier a dit des injures? et n'est-ce pas la méthode de tous ces barbouilleurs de papier, comme les Fréron, les Guyon, et autres malheureux de cette espèce, qui attaquent insolemment ce qu'on estime, et qui ensuite se plaignent qu'on se moque d'eux?

LETTRE DE M. DE SCUDÉRI

A L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

« J'ai trop accoutumé de paraître parmi les per-
« sonnes de qualité pour vouloir me cacher. » Ce Scudéri est un modeste personnage.

« Mondori, la Villiers, n'étant pas dans le livre
« comme sur le théâtre, *le Cid* imprimé n'était plus
« *le Cid* que l'on a cru voir. »

Mondori, la Villiers, célèbres comédiens du temps des premières représentations du *Cid* auxquels M. Scudéri prétend attribuer le succès de cette pièce.

« L'ingratitude qu'il a fait paraître pour vous,
« en disant *qu'il ne doit qu'à lui seul toute sa re-
« nommée, etc.* » Vers que M. Corneille avait mis dans une pièce intitulée *Excuse à Ariste*, et qui lui attira un très grand nombre d'ennemis qui écrivirent contre lui.

« Qu'il voie et qu'il vainque, s'il peut; soit qu'il
« m'attaque en soldat, soit qu'il m'attaque en écri-
« vain, il verra que je sais me défendre de bonne
« grace... et qu'il aura besoin de toutes ses forces. » Rodomontades de M. de Scudéri.

SENTIMENS

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

SUR LA TRAGI-COMÉDIE DU CID.

Ce jugement de l'académie fut rédigé par Chapelain; il est écrit tout entier de sa main, et l'original est à la Bibliothèque du roi.

« Il n'est pas croyable qu'un plaisir puisse être « contraire au bon sens, si ce n'est le plaisir de « quelque goût dépravé, comme est celui qui fait « aimer les aigreurs et les amertumes, etc. » Le goût des aigres et des amers n'est pas contraire au bon sens, mais au goût général.

« Il n'est pas question de plaire à ceux qui re- « gardent toutes choses avec un œil ignorant ou « barbare, et qui ne seraient pas moins touchés « de voir affliger une Clytemnestre qu'une Péné- « lope, etc. » Il n'y a personne qui puisse s'attendrir pour Clytemnestre, quand elle est donnée pour la meurtrière de son époux: il ne faut pas apporter des exemples qui ne sont pas dans la nature.

« Si quelques pièces régulières donnent peu de « satisfaction, il ne faut pas croire que ce soit la

« faute des règles, mais bien celle des auteurs, « dont le stérile génie n'a pu fournir à l'art une « matière qui fût assez riche. » On devrait dire une forme assez belle.

« Car le nœud des pièces de théâtre étant un « accident inopiné, etc. » Ce nœud n'est pas toujours un accident inopiné; souvent il est formé par les combats des passions. Cette manière est la plus heureuse et la plus difficile.

« Tant y a qu'il se fait avec surprise, etc. » *Tant y a* est devenu une expression basse, et ne l'était point alors.

« Car, ni la bienséance des mœurs d'une fille « introduite comme vertueuse n'y est gardée par « le poëte, lorsqu'elle se résout à épouser celui « qui a tué son père, etc. » Avec le respect que j'ai pour l'académie, il me semble, comme au public, qu'il n'est point du tout contre la vraisemblance qu'un roi promette pour époux le vengeur de la patrie, à une fille qui, malgré elle, aime éperdument ce héros, surtout si l'on considère que son duel avec le comte de Gormaz était, en ce temps-là, regardé de tout le monde comme l'action d'un brave homme, dont il n'a pu se dispenser.

« Il y aurait eu moins d'inconvéniens dans la « disposition du Cid de feindre contre la vérité,

« ou que le comte ne se fût pas trouvé à la fin vé-« ritable père de Chimène... » Si le comte n'eût pas été le père de Chimène, c'est cela qui eût fait un roman contre la vraisemblance, et qui eût détruit tout l'intérêt.

« Ou que le salut du roi ou du royaume eût ab-« solument dépendu de ce mariage, etc. » Cette idée, que le salut de l'état eût dépendu du mariage de Chimène, me paraît très belle : mais il eût fallu changer toute la construction du poëme.

« Aristote dit, dans sa *Poétique*, que le poëte, « pour traiter des choses avenues, ne serait pas « estimé moins poëte ; parce que rien n'empêche « que quelques unes de ces choses ne soient telles « qu'il est vraisemblable qu'elles soient avenues. » Avec la permission d'Aristote, le vraisemblable ne suffirait pas. On n'est point du tout poëte pour traiter un sujet vraisemblable, on ne l'est que quand on l'embellit.

« Il y a encore eu plus sujet de le reprendre, « pour avoir fait consentir Chimène à épouser « Rodrigue le jour même qu'il avait tué le comte. » Il semble qu'elle épouse Rodrigue le jour même que Rodrigue a tué son père. Non : elle consent le jour même à ne plus solliciter la mort de Rodrigue, et elle laisse entendre seulement qu'un jour elle pourra obéir au roi en épousant Ro-

drigue, sans donner une parole positive. Il me semble que cet art de Corneille méritait les plus grands éloges.

« Et la beauté qu'eût produite dans l'ouvrage « une si belle victoire de l'honneur sur l'amour « eût été d'autant plus grande, qu'elle eût été plus « raisonnable. » Une chose assez singulière, mais très vraie, c'est que, si Chimène avait continué à poursuivre Rodrigue après qu'il a sauvé Séville, et qu'il a pardonné à don Sanche, cela eût été froid et ridicule. Si jamais on fait une pièce dans ce goût, je réponds de la chute. Les mêmes sentimens qui charmèrent l'Espagne, charmèrent ensuite la France.

« Chimène poursuit lâchement cette mort, etc. » Aujourd'hui on dirait *faiblement*.

« En un mot, elle a assez d'éclat et de charmes « pour avoir fait oublier les règles à ceux qui ne « les savent guère bien, etc. » Il me semble qu'il ne s'agit pas ici des règles, mais des mœurs.

« Le comte n'était pas obligé de prévoir que « l'un d'eux serait assez lâche pour vouloir ra- « cheter sa vie, en acceptant la condition de la « part de son vainqueur, etc. » Je ne crois pas que dans les temps de la chevalerie ce fût une lâcheté : rien n'était plus commun que des chevaliers qui, ayant été désarmés, allaient porter leurs armes à la maîtresse du vainqueur. L'action de don Sanche

ne parut point du tout lâche en Espagne, où l'on était encore enthousiasmé de la chevalerie.

« Ses discours sont plutôt des effets de la pré« vention d'un vieux soldat que des fanfaronne« ries d'un capitan de farce, etc. » Il faut remarquer que les fanfaronnades de tous les capitans de comédie étaient alors portées à un excès de ridicule si outré, que le comte de Gormaz, tout fanfaron qu'il est, paraît modeste en comparaison.

« La relation qu'Elvire fait à Chimène est très « succincte : elle est même nécessaire pour faire « paraître Chimène, etc. » Donc les comédiens ont eu très grand tort de retrancher cette scène.

« Ayant pu remarquer que don Sanche est rival « de don Rodrigue en l'amour de Chimène, etc. » On ne dirait point aujourd'hui *rival en l'amour.*

« La faute de jugement que l'observateur re« marque dans la troisième scène nous semble « bien remarquée, etc. » Il faut, je crois, considérer le temps où se passe l'action ; c'était celui où l'on attachait autant de honte à ne se pas battre, en pareil cas, qu'à trahir sa patrie, et à faire les actions les plus basses. Il était bien plus déshonorant de ne pas tirer raison d'un affront, que de voler sur le grand chemin ; car, dans ce siècle, presque tous les seigneurs de fief rançonnaient les passans.

Notandi sunt tibi mores.

Ajoutez: *Notanda sunt tempora.*

« Vouloir qu'il y eût... un quatrième parti de « ceux qui ne bougeaient d'auprès de la personne « du roi. » *Bougeaient* est devenu, depuis, trop familier.

« Cela (la ruse du roi qui, pour connaître le « sentiment de Chimène, lui assure que Rodrigue « a péri dans le combat) se pourrait bien défendre « par l'exemple de plusieurs grands princes. » Oui, plusieurs grands princes ont pu employer de pareilles feintes, mais elles n'en sont pas moins puériles au théâtre; elles tiennent beaucoup plus du comique que du tragique.

« Quant à l'ordonnance de Fernand, pour le « mariage de Chimène avec celui de ses deux « amans qui sortirait vainqueur du combat, on ne « saurait nier qu'elle ne soit très inique. » Inique, sans doute, mais très conforme à l'usage du temps.

« C'est un défaut (d'unité de lieu) que l'on trouve « en la plupart de nos poëmes dramatiques. » C'est aussi souvent le défaut des décorateurs et des comédiens. Une action se passe tantôt dans le vestibule d'un palais, tantôt dans l'intérieur, sans blesser l'unité de lieu: mais le décorateur blesse la vraisemblance en ne représentant pas ce vestibule et cet appartement. Ce serait un soulagement pour l'esprit, et un plaisir pour les yeux de

changer la scène à mesure que les personnages sont supposés passer d'un lieu à un autre dans la même enceinte.

REMARQUES

A L'OCCASION DES SENTIMENS DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE SUR LES VERS DU CID.

ACTE PREMIER.

SCÈNE I.

V. 8. Elle n'ôte à pas un ni donne l'espérance.

« Il fallait *ni ne donne*, et l'omission de ce *ne* avec « la transposition de *pas un*, qui devait être à la fin, « font que la phrase n'est pas française. »

Peut-être faudrait-il laisser plus de liberté à la poésie, à l'exemple de tous nos voisins. Ce vers serait fort beau :

Je ne vous ai ravi ni donné la couronne.

Il est très français; *ni n'ai donné* le gâterait.

V 15. Don Rodrigue, surtout, n'a trait en son visage,
Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image.

« C'est une hyperbole excessive de dire que cha- « que trait d'un visage soit une image, etc. »

N'a trait en son visage est familier. Mais l'hyperbole n'est peut-être pas trop forte; car il serait très permis de dire : *tous les traits de son visage annoncent un héros.*

V. 20. . . . . A passé pour merveille.

« Cette façon de parler a été mal reprise par « l'observateur. »

A passé pour merveille ne se dirait pas aujourd'hui, parce que cette expression est triviale.

SCÈNE VI.

V. 33. Instruisez-le d'exemple.

« Cela n'est pas français; il fallait dire : *instruisez-« le par l'exemple de, etc.*

Instruire d'exemple me paraît faire un très bel effet en poésie. Cette expression même semble y être devenue d'usage.

Il m'instruisait d'exemple au grand art des héros.

V. 39. . . . . Ordonner une armée.

« Ce n'est pas bien parler français, quelque sens « qu'on lui veuille donner, etc. »

Puisqu'on ne peut rendre ce mot que par une périphrase, il vaut mieux que la périphrase; il répond à *ordinare;* il est plus énergique qu'*arranger, disposer.*

V. 54. Gagnerait des combats, etc.

« L'observateur a repris cette façon de parler « avec quelque fondement, parce qu'on ne saurait « dire qu'improprement *gagner des combats.* »

Si on gagne des batailles, pourquoi ne gagnerait-on pas des combats?

V. 78. Le premier dont ma race ait vu rougir son front.

« L'observateur a eu raison de remarquer qu'on « ne peut dire: *le front d'une race.* »

Pourquoi, si on anime tout en poésie, une race ne pourra-t-elle pas rougir? Pourquoi ne lui pas donner un front comme des sentimens?

V. 87. Épargnes-tu mon sang?... — Mon ame est satisfaite,
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite.

« Il y a contradiction en ces deux vers, de dire « en même temps que son ame soit satisfaite, et « que ses yeux reprochent à sa main une défaite « honteuse, etc. »

Y a-t-il contradiction? Je suis satisfait, je suis vengé; mais je l'ai été trop aisément.

SCÈNE VII.

V. 11. Nouvelle dignité fatale à mon bonheur,
Faut-il de votre éclat voir triompher le comte?

« Triompher de l'éclat d'une dignité, *ce sont de « belles paroles qui ne signifient rien.* »

N'est-il pas permis en poésie de triompher de l'éclat des grandeurs?

V. 28. Qui tombe sur mon chef, etc.

« L'observateur est trop rigoureux de reprendre

« ce mot qui n'est point tant hors d'usage qu'il le « dit. »

Ce mot a vieilli.

SCÈNE VIII.

V. 18. Se faire un beau rempart de mille funérailles.

« L'observateur a bien repris cet endroit, car « le mot *funérailles* ne signifie point des corps « morts. »

Funérailles alors signifiait *funus*, et n'était pas uniquement attaché à l'idée d'enterrement.

SCÈNE IX.

V. 14. L'un échauffe mon cœur, l'autre retient mon bras.

« *Échauffer* est un verbe trop commun à toutes « les deux passions, etc. »

Échauffe n'est pas mauvais; *anime* serait plus noble. On l'a corrigé ainsi dans quelques éditions.

V. 32. Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père.

« Je dois *est trop vague, etc.* »

L'usage s'est depuis déclaré pour Corneille. On dit très bien:

> Je dois à la nature encor plus qu'à l'amour.

V. 49. Allons, mon bras...

« L'observateur devait plutôt reprendre *allons,* « *mon bras*, qu'*allons, mon ame.* »

Une ame va-t-elle mieux qu'un bras?

ACTE SECOND.

SCÈNE II.

V. 3. Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps? le sais-tu?

« Le comte répond: *Peut-être;* mais c'est mal « répondu, etc. »

Cette faute est de l'espagnol.

V. 5. . . . . Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang?

« Une ardeur ne peut être appelée sang par mé« taphore ni autrement. »

Si un homme pouvait dire de lui qu'il a de l'ardeur dans les yeux, y aurait-il une faute à dire que cette ardeur vient de son père, que c'est le sang de son père? N'est-ce pas le sang qui, plus ou moins animé, rend les yeux vifs ou éteints?

V. 6. A quatre pas d'ici je te le fais savoir.

« Après avoir dit ces mots, le grand discours « qui suit jusqu'à la fin de la scène devient hors « de saison. »

Cependant on entend les vers suivans avec plaisir: et *la valeur n'attend pas le nombre des années* est devenu un proverbe.

SCÈNE III.

V. 26. Les affronts à l'honneur ne se réparent point.

« On dit bien *faire affront à quelqu'un*, mais non « pas *faire affront à l'honneur de quelqu'un*. »

Cette censure détruirait toute poésie; on dit très bien: *il outrage mon amour, ma gloire.*

V. 45. . . . . Quel comble à mon ennui!

« Cette phrase n'est pas française. »

On dit: *c'est le comble de ma douleur, de ma joie;* si ces tours n'étaient pas admis, il ne faudrait plus faire de vers.

SCÈNE V.

V. 16. Vous laissez choir ainsi ce glorieux courage.

Contre l'opinion de l'observateur, ce mot de « *choir* n'est pas si fort impropre en ce lieu qu'il « ne se puisse supporter, etc. »

Choir n'est plus d'usage.

V. 36. . . . . Et ses nobles journées
Porter delà les mers ses hautes destinées.

« L'observateur a bien repris *ses nobles journées* « car on ne dit point *les journées d'un homme* pour « exprimer les combats qu'il a faits. »

On disait alors, *les journées d'un homme;* et il

en est resté cette façon de parler triviale, *il a tant fait par ses journées;* mais c'est dans le style comique.

V. 38. . . . . Arborer ses lauriers

« est bien repris par l'observateur, parce qu'on ne « peut pas dire *arborer un arbre, etc.* »

Arborer ses lauriers ne veut pas dire *mettre des lauriers en terre pour les faire croître, planter des lauriers :* mais, comme on coupait des branches de laurier en l'honneur des vainqueurs, c'était les arborer que de les porter en triomphe, les montrer de loin comme s'ils étaient des arbres véritables. Ces figures ne sont-elles pas permises dans la poésie?

SCÈNE VI.

V. 3. Je l'ai de votre part long-temps entretenu.

« On dit bien, *je lui ai parlé de votre part;*.... « mais on ne peut pas dire, *je l'ai entretenu de votre « part.* »

Je ne crois pas qu'on puisse trouver la moindre faute dans ce vers.

V. 18. On l'a pris tout bouillant encor de sa querelle. .

« On ne peut pas dire *bouillant d'une querelle*, « comme on dit *bouillant de colère.* »

Tout bouillant encore de sa querelle me semble très poétique, très énergique et très bon.

**V. 31. Il trouve en son devoir un peu trop de rigueur,
Et vous obéirait s'il avait moins de cœur.**

« Don Sanche pèche fort contre le jugement, « d'oser dire au roi que le comte trouve trop de « rigueur à lui rendre le respect qu'il lui doit, et « encore plus quand il ajoute qu'il y aurait de la « lâcheté à lui obéir. »

Qu'on fasse attention aux mœurs de ce temps-là, à la fierté des seigneurs, au peu de pouvoir des rois, et on verra que ceux qui rédigèrent ces remarques avaient une autre idée de la puissance royale que les guerriers du treizième siècle.

**V. pén. A quelques sentimens que son orgueil m'oblige,
Sa perte m'affaiblit et son trépas m'afflige.**

« Toutes les parties de ce raisonnement sont « mal rangées ; il fallait dire : *A quelque ressenti-* « *ment que son orgueil m'ait obligé, son trépas m'af-* « *flige à cause que sa perte m'affaiblit.* »

M'oblige ne peut-il pas très bien être substitué à *m'ait obligé? A cause que* ferait tout languir ; et le roi peut très bien s'affliger de la perte d'un homme qui l'a servi long-temps, sans même songer qu'il pouvait servir encore. Ce sentiment est bien plus noble.

SCÈNE IX.

V. 38. Par cette triste bouche elle empruntait ma voix.

« Chimène paraît trop subtile en tout cet en-« droit pour une affligée. »

Ce défaut est de l'espagnol; et, en effet, ces subtilités, ces recherches d'esprit, ces déclamations, refroidissent beaucoup le sentiment.

V. 59. Moi dont les longs travaux ont acquis tant de gloire,
Moi que jadis partout a suivi la victoire.

« Don Diègue devait exprimer ses sentimens « devant son roi avec plus de modestie. »

Oui, dans nos mœurs; oui, dans les règles de nos cours; mais non pas dans les temps de la chevalerie.

V. 81. Du crime glorieux qui cause nos débats,
Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras.

« On peut bien donner une tête et des bras à « quelques corps figurés, comme, par exemple, à « une armée, mais non pas à des actions, etc. »

Cette faute est de l'espagnol.

V. 94. Il est juste, grand roi, qu'un meurtrier périsse.

« Ce mot de *meurtrier* qu'il répète souvent, le « fesant de trois syllabes, n'est que de deux. »

Meurtrier, sanglier, etc., sont de trois syllabes.

Ce serait faire une contraction très vicieuse, et prononcer *sangler, meurtrer,* que de réduire ces trois syllabes très distinctes à deux.

ACTE TROISIÈME.

SCÈNE I.

ELVIRE.

V. 8. Mais chercher ton asile dans la maison du mort!
Jamais un meurtrier en fit-il son refuge?

RODRIGUE.

Et je n'y viens aussi que m'offrir à mon juge.

« Soit que Rodrigue veuille consentir au sens « d'Elvire, soit qu'il y veuille contrarier, il y a « grande obscurité en ce vers, etc. »

Y contrarier. Ce verbe ne se dit plus avec le datif; on dit : *contrarier une opinion, s'y opposer, la contredire, etc.*

SCÈNE II.

V. 6. Employez mon épée à punir le coupable.

« La bienséance eût été mieux observée s'il se « fût mis en devoir de venger Chimène sans lui « en demander la permission. »

Point du tout; ce n'était point l'usage de la chevalerie; il fallait qu'un champion fût avoué par sa dame: et de plus, don Sanche ne devait pas s'exposer à déplaire à sa maîtresse, s'il était vainqueur d'un homme que Chimène eût encore aimé.

SCÈNE III.

V. 39. Quoi! j'aurai vu mourir mon père entre mes bras!

« Elle avait dit auparavant qu'il était mort quand « elle arriva sur le lieu. »

Le comte venait d'expirer quand Chimène a été témoin de ce spectacle. Elle est très bien fondée à dire : *je l'ai vu mourir entre mes bras*. Ce n'est pas assurément une hyperbole trop forte, c'est le langage de la douleur.

SCÈNE IV.

V. 58. Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie.

« *Fui* est de deux syllabes. »

Fui est d'une seule syllabe, comme *lui*, *bruit*, *cuit*.

V. 75. Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu;
Et pour mieux tourmenter mon esprit éperdu, etc.

« *Perdu* et *éperdu* ne peuvent rimer, à cause que « l'un est le simple et l'autre le composé. »

Perdu et *éperdu* signifiant deux choses absolument différentes, laissons aux poëtes la liberté de faire rimer ces mots. Il n'y a pas assez de rimes dans le genre noble pour en diminuer encore le nombre.

V. 115. Va, je ne te hais point. — Tu le dois. — Je ne puis.

« Ces termes, *tu le dois*, sont équivoques, etc.

Non assurément, ils ne sont point équivoques; le sens est si clair qu'il est impossible de s'y méprendre; et, si c'est une licence en poésie, c'est une très belle licence.

SCÈNE VI.

V. 35. L'amour n'est qu'un plaisir, et l'honneur un devoir.

« Il fallait dire: *l'amour n'est qu'un plaisir; l'honneur est un devoir, etc.* »

C'est encore ici la même observation : il y a peut-être un léger défaut de grammaire; mais la force, la vérité, la clarté du sens, font disparaître ce défaut.

V. 38. Et vous m'osez pousser à la honte du change!

« Ce n'est point bien parler que de dire: *Vous* « *me conseillez de changer;* on ne dit point *pousser* « *à la honte.* »

Le mot de *pousser* n'est pas noble, mais il serait beau de dire: *Vous me forcez à la honte, vous m'entraînez dans la honte.*

V. 53. La cour est en désordre et le peuple en alarmes.

« Il fallait dire *en alarme* au singulier. »

On dit encore mieux *en alarmes* au pluriel qu'au singulier en poésie.

ACTE QUATRIÈME.

SCÈNE III.

V. 18. Qu'il devienne l'effroi de Grenade et Tolède.

« Il fallait répéter le *de*, et dire *de Grenade et de* « *Tolède*. »

Il y a bien des occasions où le poëte est obligé de supprimer ce *de* *.

V. 41. . . . . Leur brigade était prête.

« Contre l'avis de l'observateur, le mot de *bri-* « *gade* se peut prendre pour un plus grand nom- « bre que de cinq cents... et quelquefois on peut « appeler *brigade* la moitié d'une armée. »

La moitié d'une armée, un gros détachement même n'est point appelé *brigade*; et ce mot *brigade* n'est plus d'usage en poésie.

V. 42. Et paraître à la cour eût hasardé ma tête **.

« Il fallait dire : *c'eût été hasarder ma tête*, car on « ne peut point faire un substantif de *paraître* « pour régir *eût hasardé*.

Il nous semble que cette licence devrait être

* Corneille a ainsi corrigé :

Qu'il comble d'épouvante et Grenade et Tolède.

** Ainsi corrigé depuis :

Me montrant à la cour, je hasardais ma tête.

permise aux poëtes en faveur de la précision, et que cet exemple même en donne la preuve.

V. 55. **J'en cache les deux tiers aussitôt qu'arrivés.**

« Cette façon de parler n'est pas française ; il « fallait dire : *aussitôt qu'ils furent arrivés, etc.* »

Aussitôt qu'arrivés est bien plus fort, plus énergique, plus beau en poésie que cette expression aussi languissante que régulière, *aussitôt qu'ils furent arrivés*.

SCÈNE IV.

V. dern. **Contrefaites le triste *.**

« L'observateur n'a pas eu raison de reprendre « cette façon de parler qui est en usage ; mais il « est vrai qu'elle est basse dans la bouche du roi. »

Elle est basse dans la bouche de tout personnage tragique.

SCÈNE V.

V. 3. **Si de nos ennemis Rodrigue a le dessus,**
Il est mort à nos yeux des coups qu'il a reçus.

« Quand un homme *est mort,* on ne peut dire « qu'*il a le dessus* des ennemis, mais bien *il a eu.* »

On peut encore observer qu'*avoir le dessus des ennemis* est une expression trop populaire.

* Corrigé par l'auteur :

Montrez un œil plus triste.

ACTE CINQUIÈME.

SCÈNE I.

V. 5. **Mon amour vous le doit, et mon cœur qui soupire**
N'ose, sans votre aveu, sortir de votre empire.

« Cette expression, *qui soupire*, est imparfaite : « il fallait dire : *qui soupire pour vous;* et, par le second vers, il semble qu'il demande plutôt permission de changer d'amour que de mourir. »

On pourrait dire encore qu'un cœur, qui n'ose sortir du monde et de l'empire de sa maîtresse sans l'ordre de sa dame, est une idée romanesque qui éteint, dans cet endroit, la chaleur de la passion, et que tout ce qui est guindé, recherché, affecté, est froid.

SCÈNE III.

V. 24. **Que ce jeune seigneur endosse le harnois *.**

« L'observateur ne devait pas reprendre cette « phrase qui n'est point hors d'usage, etc. »

On endossait effectivement alors le harnois. Les chevaliers portaient cinquante livres de fer au moins. Cette mode ayant fini, *endosser le harnois* a cessé d'être en usage. Boileau a dit : *dormir en*

* Ce vers et les suivans ont été corrigés par l'auteur.

plein champ le harnois sur le dos; mais c'est dans une satire.

V. 27. **Un tel choix et si prompt vous doit bien faire voir**
Qu'elle cherche un combat qui force son devoir,
Et, livrant à Rodrigue une victoire aisée,
Puisse l'autoriser à paraître apaisée.

« Ce dernier vers ne signifie pas bien, *puisse lui* « *donner lieu de s'apaiser, sans qu'il y aille de son* « *honneur.* »

Cette critique paraît trop sévère. Il me semble que l'auteur dit ce qu'on lui reproche de n'avoir pas dit.

SCÈNE V.

V. 1. **Madame, à vos genoux j'apporte cette épée.**

« On peut bien *apporter une épée aux pieds de* « *quelqu'un*, mais non pas *aux genoux.* »

On apporte aux genoux comme aux pieds.

« Le cinquième article des Observations (de Scu-« déri) comprend les larcins de l'auteur, qui sont « ponctuellement ceux que l'observateur a re-« marqués. »

Le mot *larcins* est dur. Traduire les beautés d'un ouvrage étranger, enrichir sa patrie et l'avouer, est-ce là un larcin?

CONCLUSIONS DES SENTIMENS DE L'ACADÉMIE SUR LE CID.

« Il n'a pas laissé de faire éclater en beaucoup « d'endroits de si beaux sentimens et de si belles « paroles, qu'il a en quelque sorte imité le ciel « qui, en la dispensation de ses trésors et de ses « graces, donne indifféremment la beauté du corps « aux méchantes ames et aux bonnes. »

Cette *imitation du ciel* fait voir qu'on était éloigné de la véritable éloquence, et qu'on cherchait de l'esprit à quelque prix que ce fût.

« Néanmoins la naïveté et la véhémence de ses « passions, la force et la délicatesse de plusieurs « de ses pensées, et cet agrément inexplicable « qui se mêle dans tous ses défauts, lui ont acquis « un rang considérable entre les poëmes français « de ce genre, etc. »

Ces dernières lignes sont un aveu assez fort du mérite du *Cid;* on en doit conclure que les beautés y surpassent les défauts, et que, par le jugement de l'académie, Scudéri est beaucoup plus condamné que Corneille.

N. B. Les deux pièces de vers imprimées à la suite des *Sentimens de l'académie*, dans l'édition commentée, ne se trouvant pas dans quelques éditions du *Théâtre de Corneille*, on a cru devoir les donner ici en entier avec les remarques au bas des pages.

EXCUSE A ARISTE[1].

Ce n'est donc pas assez; et de la part des Muses,
Ariste, c'est en vers qu'il vous faut des excuses;
Et la mienne pour vous n'en plaint pas la façon :
Cent vers lui coûtent moins que deux mots de chanson;
Son feu ne peut agir quand il faut qu'il s'explique
Sur les fantasques airs d'un rêveur de musique,
Et que, pour donner lieu de paraître à sa voix,
De sa bizarre quinte il se fasse des lois;
Qu'il ait sur chaque ton ses rimes ajustées,
Sur chaque tremblement ses syllabes comptées,
Et qu'une faible pointe à la fin d'un couplet
En dépit de Phébus donne à l'art un soufflet :
Enfin cette prison déplaît à son génie;
Il ne peut rendre hommage à cette tyrannie;
Il ne se leurre point d'animer de beaux chants,
Et veut pour se produire avoir la clef des champs.
C'est lorsqu'il court d'haleine, et qu'en pleine carrière,
Quittant souvent la terre, en quittant la barrière,
Puis d'un vol élevé se cachant dans les cieux,
Il rit du désespoir de tous ses envieux.
Ce trait est un peu vain, Ariste, je l'avoue;

[1] Voici cette épître de Corneille qu'on prétend qui lui attira tant d'ennemis; mais il est très vraisemblable que le succès du *Cid* lui en fit bien davantage : elle paraît écrite entièrement dans le goût et dans le style de Régnier, sans graces, sans finesse, sans élégance, sans imagination; mais on y voit de la facilité et de la naïveté.

Mais faut-il s'étonner d'un poëte qui se loue [1]?
Le Parnasse, autrefois dans la France adoré,
Fesait pour ses mignons un autre âge doré :
Notre fortune enflait du prix de nos caprices,
Et c'était une banque à de bons bénéfices;
Mais elle est épuisée, et les vers à présent
Aux meilleurs du métier n'apportent que du vent;
Chacun s'en donne à l'aise, et souvent se dispense
A prendre par ses mains toute sa récompense.
Nous nous aimons un peu; c'est notre faible à tous;
Le prix que nous valons, qui le sait mieux que nous?
Et puis la mode en est, et la cour l'autorise.
Nous parlons de nous-même avec toute franchise;
La fausse humilité ne met plus en crédit.
Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.
Pour me faire admirer, je ne fais point de ligue :
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue;
Et mon ambition pour faire plus de bruit,
Ne les va point quêter de réduit en réduit [2];
Mon travail sans appui monte sur le théâtre;
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre.
Là, sans que mes amis prêchent leurs sentimens,
J'arrache quelquefois leurs applaudissemens;

[1] « Mais faut-il s'étonner d'un poëte qui se loue? »

Les mots *poëte*, *ouate*, étaient alors de deux syllabes en vers. Boileau, qui a beaucoup servi à fixer la langue, a mis trois syllabes à tous les mots de cette espèce :

Si son astre en naissant ne l'a formé poëte.
. . . .
Où sur l'ouate molle éclate le tabis.

[2] « Ne les va point quêter de réduit en réduit. »

Ce vers désigne tous ses rivaux, qui cherchaient à se faire des protecteurs et des partisans, et cet endroit les souleva tous.

Là, content du succès que le mérite donne,
Par d'illustres avis je n'éblouis personne;
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans;
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans :
Par leur seule beauté ma plume est estimée [1] :
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée;
Et pense, toutefois, n'avoir point de rival
A qui je fasse tort en le traitant d'égal.
Mais insensiblement je baille ici le change;
Et mon esprit s'égare en sa propre louange :
Sa douceur me séduit, je m'en laisse abuser,
Et me vante moi-même au lieu de m'excuser.
Revenons aux chansons que l'amitié demande.
J'ai brûlé fort long-temps d'une amour assez grande *
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon ame fut prise.
Je gagnai de la gloire en perdant ma franchise.
Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour;
Et ce que j'ai de nom je le dois à l'amour.

1 « Par leur seule beauté ma plume est estimée :
« Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée. »

Ces vers étaient d'autant plus révoltans, qu'il n'avait fait encore aucun de ces ouvrages qui ont rendu son nom immortel. Il n'était connu que par ses premières comédies et par sa tragédie de *Médée*, pièces qui seraient ignorées aujourd'hui, si elles n'avaient été soutenues, depuis, par ses belles tragédies. Il n'est pas permis d'ailleurs de parler ainsi de soi-même. On pardonnera toujours à un homme célèbre de se moquer de ses ennemis, et de les rendre ridicules; mais ses propres amis ne lui pardonneront jamais de se louer.

* « J'ai brûlé fort long-temps d'une amour assez grande. »

Il avait aimé très passionnément une dame de Rouen, nommée madame *Dupont*, femme d'un maître des comptes de la même ville,

J'adorai donc Phyllis, et la secrète estime
Que ce divin esprit fesait de notre rime
Me fit devenir poëte aussitôt qu'amoureux;
Elle eut mes premiers vers, elle eut mes premiers feux;
Et bien que maintenant cette belle inhumaine
Traite mon souvenir avec un peu de haine,
Je me trouve toujours en état de l'aimer;
Je me sens tout ému quand je l'entends nommer,
Et par le doux effet d'une prompte tendresse,
Mon cœur sans mon aveu reconnaît sa maîtresse.
Après beaucoup de vœux et de soumissions,
Un malheur rompt le cours de nos affections;
Mais toute mon amour en elle consommée,
Je ne vois rien d'aimable après l'avoir aimée :
Aussi n'aimé-je plus, et nul objet vainqueur
N'a possédé depuis ma veine ni mon cœur.
Vous le dirai-je, ami? tant qu'ont duré nos flammes,
Ma muse également chatouillait nos deux ames :
Elle avait sur la mienne un absolu pouvoir;
J'aimais à le décrire, elle à le recevoir.
Une voix ravissante, ainsi que son visage,
La fesait appeler le *phénix* de notre âge,
Et souvent de sa part je me suis vu presser

qui était parfaitement belle, qu'il avait connue toute petite fille pendant qu'il étudiait à Rouen, au collége des jésuites, et pour qui il fit plusieurs petites pièces de galanterie qu'il n'a jamais voulu rendre publiques, quelques instances que lui aient faites ses amis. Il les brûla lui-même environ deux ans avant sa mort. Il lui communiquait la plupart de ses pièces avant de les mettre au jour; et, comme elle avait beaucoup d'esprit, elle les critiquait fort judicieusement; en sorte que M. Corneille a dit plusieurs fois qu'il lui était redevable de plusieurs endroits de ses premières pièces. (*Note ancienne qui se trouve dans les éditions de Corneille.*)

Pour avoir de ma main de quoi mieux l'exercer.
Jugez vous-même, Ariste, à cette douce amorce,
Si mon génie était pour épargner sa force :
Cependant mon amour, le père de mes vers,
Le fils du plus bel œil qui fût en l'univers,
A qui désobéir c'était pour moi des crimes,
Jamais en sa faveur n'en put tirer deux rimes;
Tant mon esprit alors contre moi révolté,
En haine des chansons semblait m'avoir quitté;
Tant ma veine se trouve aux airs mal assortie,
Tant avec la musique elle a d'antipathie;
Tant alors de bon cœur elle renonce au jour :
Et l'amitié voudrait ce que n'a pu l'amour!
N'y pensez plus, Ariste; une telle injustice
Exposerait ma muse à son plus grand supplice.
Laissez-la toujours libre agir suivant son choix,
Céder à son caprice, et s'en faire des lois.

RONDEAU*.

Qu'il fasse mieux, ce jeune jouvencel,
A qui le *Cid* donne tant de martel,
Que d'entasser injure sur injure,
Rimer de rage une lourde imposture,
Et se cacher ainsi qu'un criminel **.
Chacun connaît son jaloux naturel,
Le montre au doigt comme un fou solennel,
Et ne croit pas en sa bonne écriture
Qu'il fasse mieux.
Paris entier, ayant vu son cartel,
L'envoie au diable, et sa muse au bordel [1].

* Ce rondeau fut fait par Corneille, en 1637, dans le temps du différent qu'il eut avec Scudéri, au sujet des *Observations sur le Cid.*

** Scudéri n'avait pas d'abord mis son nom à ses *Observations sur le Cid.* Il en fut fait deux éditions sans qu'on sût de quelle part elles venaient. Cela se découvrit néanmoins, et les brouilla ensemble.

[1] Ce terme grossier n'est pas tolérable; mais Régnier et beaucoup d'autres l'avaient employé sans scrupule. Boileau même, dans le siècle des bienséances, en 1674, souilla son chef-d'œuvre de l'*Art poétique* par ces deux vers, dans lesquels il caractérisait Régnier:

Heureux si, moins hardi dans ses vers pleins de sel,
Il n'avait point traîné les muses au bordel!

Ce fut le judicieux Arnauld qui l'obligea de réformer ces deux vers, où l'auteur tombait dans le défaut qu'il reprochait à Régnier. Boileau substitua ces deux vers excellens :

Heureux si ses discours, craints du chaste lecteur,
Ne se sentaient des lieux que fréquentait l'auteur!

Il eût été à souhaiter que Corneille eût trouvé un Arnauld, il lui eût fait supprimer son rondeau tout entier, qui est trop indigne de l'auteur du *Cid.*

Moi, j'ai pitié des peines qu'il endure,
Et, comme ami, je le prie et conjure,
S'il veut ternir un ouvrage immortel,
Qu'il fasse mieux.

REMARQUES SUR LES HORACES,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1639.

AVERTISSEMENT DU COMMENTATEUR.

Si on reprocha à Corneille d'avoir pris dans des Espagnols les beautés les plus touchantes du *Cid*, on dut le louer d'avoir transporté sur la scène française, dans *les Horaces*, les morceaux les plus éloquens de Tite-Live, et même de les avoir embellis. On sait que, quand on le menaça d'une seconde critique sur la tragédie des *Horaces* semblable à celle du *Cid*, il répondit : « Horace fut « condamné par les duumvirs, mais il fut absous « par le peuple. » *Horace* n'est point encore une tragédie entièrement régulière, mais on y verra des beautés d'un genre supérieur.

ÉPITRE DÉDICATOIRE

DE CORNEILLE AU CARDINAL DE RICHELIEU.

MONSEIGNEUR,

« Je n'aurais jamais eu la témérité de présenter « à votre Éminence ce mauvais portrait d'Horace, « si je n'eusse considéré qu'après tant de bienfaits « que j'ai reçus d'elle, le silence où le respect m'a « retenu passerait pour ingratitude. »

Ce mot *bienfaits* fait voir que le cardinal de Richelieu savait récompenser en premier ministre ce même talent qu'il avait un peu persécuté dans l'auteur du *Cid*.

« Le sujet était capable de plus de graces, s'il « eût été traité d'une main plus savante; mais du « moins il a reçu de la mienne toutes celles qu'elle « était capable de lui donner, et qu'on pouvait « raisonnablement attendre d'une muse de pro- « vince, etc. »

M. Corneille demeurait à Rouen, et ne venait à Paris que pour y faire jouer ses pièces, dont il tirait un profit qui ne répondait point du tout à leur gloire, et à l'utilité dont elles étaient aux comédiens.

« Et certes, monseigneur, ce changement vi-
« sible qu'on remarque en mes ouvrages depuis que
« j'ai l'honneur d'être à votre Éminence, qu'est-ce
« autre chose qu'un effet des grandes idées qu'elle
« m'inspire? etc. »

Je ne sais ce qu'on doit entendre par ces mots, *être à votre Éminence*. Le cardinal de Richelieu fesait au grand Corneille une pension de cinq cents écus, non pas au nom du roi, mais de ses propres deniers. Cela ne se pratiquerait pas aujourd'hui. Peu de gens de lettres voudraient accepter une pension d'un autre que de sa majesté ou d'un prince : mais il faut considérer que le cardinal de Richelieu était roi en quelque façon; il en avait la puissance et l'appareil.

Cependant une pension de cinq cents écus que le grand Corneille fut réduit à recevoir ne paraît pas un titre suffisant pour qu'il dît : *J'ai l'honneur d'être à votre Éminence*.

« Il faut, monseigneur, que tous ceux qui don-
« nent leurs veilles au théâtre publient hautement
« avec moi que nous vous avons deux obligations
« très signalées : l'une d'avoir ennobli le but de
« l'art; l'autre, de nous en avoir facilité les con-
« naissances. »

Cette phrase est assez remarquable; ou elle est une ironie, ou elle est une flatterie qui semble contredire le caractère qu'on attribue à Corneille.

Il est évident qu'il ne croyait pas que l'ennemi du *Cid*, et le protecteur de ses ennemis, eût un goût si sûr. Il était mécontent du cardinal, et il le loue! Jugeons de ses vrais sentimens par le sonnet fameux qu'il fit après la mort de Louis XIII :

Sous ce marbre repose un monarque sans vice,
Dont la seule bonté déplut aux bons François :
Ses erreurs, ses écarts, vinrent d'un mauvais choix,
Dont il fut trop long-temps innocemment complice.

L'ambition, l'orgueil, la haine, l'avarice,
Armés de son pouvoir, nous donnèrent des lois :
Et, bien qu'il fût en soi le plus juste des rois,
Son règne fut toujours celui de l'injustice.

Fier vainqueur au dehors, vil esclave en sa cour,
Son tyran et le nôtre à peine perd le jour,
Que jusque dans sa tombe il le force à le suivre :

Et par cet ascendant ses projets confondus,
Après trente-trois ans sur le trône perdus,
Commençant à régner, il a cessé de vivre.

Le sonnet a des beautés; mais avouons que ce n'était pas à un pensionnaire du cardinal à le faire, et qu'il ne fallait ni lui prodiguer tant de louanges pendant sa vie, ni l'outrager après sa mort.

« Je suis et je serai toute ma vie très passionné-« ment, monseigneur, de votre Éminence, etc. »

Cette expression *passionnément* montre combien tout dépend des usages. *Je suis passionnément* est aujourd'hui la formule dont les supérieurs se servent avec les inférieurs. Les Romains ni les Grecs

ne connurent jamais ce protocole de la vanité : il a toujours changé parmi nous. Celui qui fait cette remarque est le premier qui ait supprimé les formules dans les épîtres dédicatoires de ce genre, et on commence à s'en abstenir. Ces épîtres, en effet, étant souvent des ouvrages raisonnés, ne doivent pas finir comme une lettre ordinaire.

Pourquoi peut-on finir un vers par *je le suis*, et que *mon époux l'est* est prosaïque, faible et dur? C'est que ces trois syllabes, *je le suis*, semblent ne composer qu'un mot; c'est que l'oreille n'est point blessée; mais ce mot *l'est*, détaché et finissant la phrase, détruit toute harmonie. C'est cette attention qui rend la lecture des vers ou agréable ou rebutante. On doit même avoir cette attention en prose. Un ouvrage dont les phrases finiraient par des syllabes sèches et dures ne pourrait être lu, quelque bon qu'il fût d'ailleurs.

V. 30. Albe, mon cher pays et mon premier amour,
Lorsqu'entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.

Voyez comme ces vers sont supérieurs à ceux du commencement. C'est ici un sentiment vrai; il n'y a point là de lieux communs, point de vaines sentences, rien de recherché, ni dans les idées ni dans les expressions. *Albe, mon cher pays;* c'est la nature seule qui parle. Cette comparaison de Corneille avec lui-même formera mieux le goût que toutes les dissertations et les poétiques.

V. 34. Fais-toi des ennemis que je puisse haïr.

Ce vers admirable est resté en proverbe.

V. 58. Sa joie éclatera dans l'heur de ses enfans.

Ce mot *heur*, qui favorisait la versification, et

qui ne choque point l'oreille, est aujourd'hui banni de notre langue. Il serait à souhaiter que la plupart des termes dont Corneille s'est servi fussent en usage. Son nom devrait consacrer ceux qui ne sont pas rebutans.

Remarquez que dans ces premières pages vous trouverez rarement un mauvais vers, une expression louche, un mot hors de sa place; pas une rime en épithète; et que, malgré la prodigieuse contrainte de la rime, chaque vers dit quelque chose. Il n'est pas toujours vrai que dans notre poésie il y ait continuellement un vers pour le sens, un autre pour la rime, comme il est dit dans *Hudibras* :

> *For one for sense and one for rime,*
> *I think sufficient at a time.*
>
> C'est assez pour des vers méchans
> Qu'un pour la rime, un pour le sens.

V. 59. Et se laissant ravir à l'amour maternelle,
Ses vœux seront pour toi, si tu n'es plus contre elle.

Cette phrase est équivoque et n'est pas française. Le mot de *ravir*, quand il signifie *joie*, ne prend point un datif. On n'est point ravi à quelque chose; c'est un solécisme de phrase.

V. 61. Ce discours me surprend, vu que depuis le temps
Qu'on a contre son peuple armé nos combattans...

Ce *vu que* est une expression peu noble, même en prose; s'il y en avait beaucoup de pareilles, la

poésie serait basse et rampante; mais jusqu'ici vous ne trouvez guère que ce mot indigne du style de la tragédie.

V. 68. Comme si notre Rome eût fait toutes vos craintes.

On ne *fait* pas une *crainte,* on la cause, on l'inspire, on l'excite, on la fait naître.

V. 69. Tant qu'on ne s'est choqué qu'en de légers combats,
Trop faibles pour jeter un des partis à bas...
Oui, j'ai fait vanité d'être toute Romaine.

Jeter à bas est une expression familière qui ne serait pas même admise dans la prose. Corneille, n'ayant aucun rival qui écrivît avec noblesse, se permettait ces négligences dans les petites choses, et s'abandonnait à son génie dans les grandes.

V. 75. Et, si j'ai ressenti dans ses destins contraires
Quelque maligne joie en faveur de mes frères...
Soudain pour l'étouffer rappelant ma raison
J'ai pleuré quand la gloire entrait dans leur maison.

La joie des succès de sa patrie et d'un frère peut-elle être appelée *maligne?* Elle est naturelle; on pouvait dire : *une secrète joie en faveur de mes frères.*

Ce mot de *maligne joie* est bien plus à sa place dans ces deux admirables vers de *la Mort de Pompée:*

Une *maligne joie* en son cœur s'élevait,
Dont sa gloire indignée à peine le sauvait.

Il faut toujours avoir devant les yeux ce passage de Boileau:

D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir.

C'est ce mot propre qui distingue les orateurs et les poëtes de ceux qui ne sont que diserts et versificateurs.

V. 83. J'aurais pour mon pays une cruelle haine,
Si je pouvais encore être toute Romaine,
Et si je demandais votre triomphe aux dieux,
Au prix de tant de sang qui m'est si précieux.

Ce n'est pas ce *tant* qui est précieux, c'est le *sang*: c'est *au prix du sang qui m'est si précieux*. Le *tant* est inutile, et corrompt un peu la pureté de la phrase et la beauté du vers: c'est une très petite faute.

V. 91. Égale à tous les deux jusques à la victoire,
Je prendrai part aux maux sans en prendre à la gloire.

Égale à n'est pas français en ce sens. L'auteur veut dire, *juste envers tous les deux;* car Sabine doit être juste, et non pas indifférente.

V. 93. Et je garde, au milieu de tant d'âpres rigueurs,
Mes larmes aux vaincus et ma haine aux vainqueurs.

Elle ne doit pas haïr son mari, ses enfans, s'ils sont victorieux; ce sentiment n'est pas permis; elle devrait plutôt dire, *sans haïr les vainqueurs*.

V. 95. Qu'on voit naître souvent de pareilles traverses,
En des esprits divers, des passions diverses!

Le lecteur se sent arrêté à ces deux vers; ces *de des* embarrassent l'esprit. *Traverses* n'est point le mot propre: les passions ici ne sont point *diverses*. Sabine et Camille se trouvent dans une situation à peu près semblable. Le sens de l'auteur est probablement que *les mêmes malheurs produisent quelquefois des sentimens*.

V. 101. Lorsque vous conserviez un esprit tout romain,
Le sien irrésolu, le sien tout incertain,
De la moindre mêlée appréhendait l'orage.

Les premières éditions portent:

Le sien irrésolu, tremblotant, incertain.

Tremblotant n'est pas du style noble, et on doit en avertir les étrangers, pour qui principalement ces remarques sont faites. Corneille changea,

Le sien irrésolu, le sien tout incertain;

mais comme *incertain* ne dit pas plus qu'*irrésolu*, ce changement n'est pas heureux. Ce redoublement de *sien* fait entendre une idée forte qu'on ne trouve pas.

V. 107. Mais hier quand elle sut qu'on avait pris journée...

On prend *jour*, et on ne prend point *journée*, parce que *jour* signifie temps, et que *journée* signifie bataille. La journée d'Ivry, la journée de Fontenoy.

V. 111. Hier dans sa belle humeur elle entretint Valère.

Hier, comme on l'a déja dit, est toujours aujourd'hui de deux syllabes. La prononciation serait trop gênée en le fesant d'une seule, comme s'il y avait *her*. *Belle humeur* ne peut se dire que dans la comédie.

V. 112. Pour ce rival sans doute elle quitte mon frère.

Sabine ne doit point dire que sans doute Camille est volage et infidèle, sur cela seul que Camille a parlé civilement à Valère, et paraissait être dans sa belle humeur. Ces petits moyens, ces soupçons, peuvent produire quelquefois de grands mouvemens et des intérêts tragiques, comme la méprise peu vraisemblable d'Acomat, dans la tragédie de *Bajazet;* le plus léger incident peut causer de grands troubles: mais c'est ici tout le contraire; il ne s'agit que de savoir si Camille a quitté Curiace pour Valère.

Sur de trop vains objets c'est arrêter la vue.

Cela serait un peu froid, même dans une comédie.

V. 113. Son esprit, ébranlé par les objets présens,
Ne trouve point d'absent aimable après deux ans.

Ces deux vers appartiennent plutôt au genre de la comédie qu'à la tragédie.

V. 117. **Je forme des soupçons d'un trop léger sujet.**

Ces mots font voir que l'auteur sentait que Sabine a tort; mais il valait mieux supprimer ces soupçons de Sabine que vouloir les justifier, puisqu'en effet Sabine semble se contredire en prétendant que Camille a sans doute quitté son frère, et en disant ensuite que les ames sont rarement blessées de nouveau. Tout cet examen du sujet de la joie de Camille n'est nullement héroïque.

V. 121. **Mais on n'a pas aussi de si doux entretiens,**
Ni de contentemens qui soient pareils aux siens

sont de la comédie de ce temps-là. L'art de dire noblement les petites choses n'était pas encore trouvé.

V. 128. **Voyez qu'un bon génie à propos nous l'envoie.**

Ce tour a vieilli; c'est un malheur pour la langue; il est vif et naturel, et mérite, je crois, d'être imité.

V. 129. **Essayez sur ce point à la faire parler.**

On s'essaie *de*, on essaie *à*. Ce vers d'ailleurs est trop comique.

SCÈNE II.

V. 1. .... **Ma sœur, entretenez Julie,**

est encore de la comédie; mais il y a ici un plus grand défaut, c'est qu'il semble que Camille vienne

sans aucun intérêt, et seulement pour faire conversation. La tragédie ne permet pas qu'un personnage paraisse sans une raison importante. On est fort dégoûté aujourd'hui de toutes ces longues conversations, qui ne sont amenées que pour remplir le vide de l'action, et qui ne le remplissent pas. D'ailleurs pourquoi s'en aller quand un bon génie lui envoie Camille, et qu'elle peut s'éclaircir?

V. 3. Et mon cœur, accablé de mille déplaisirs,
Cherche la solitude à cacher ses soupirs.

Cela n'est pas français. On cherche la solitude pour cacher ses soupirs, et une solitude propre à les cacher. On ne dit point *une solitude*, *une chambre à pleurer, à gémir, à réfléchir,* comme on dit *une chambre à coucher, une salle à manger;* mais du temps de Corneille presque personne ne s'étudiait à parler purement.

Corneille a ici une grande attention à lier les scènes, attention inconnue avant lui. On pourrait dire seulement que Sabine n'a pas une raison assez forte pour s'en aller; que cette sortie rend son personnage plus inutile et plus froid; que c'était à Sabine, et non à une confidente à écouter les choses importantes que Camille va annoncer; que cette idée d'entretenir Julie diminue l'intérêt, qu'un simple entretien ne doit jamais entrer dans la tragédie; que les principaux personnages ne

doivent paraître que pour avoir quelque chose d'important à dire ou à entendre; qu'enfin il eût été plus théâtral et plus intéressant que Sabine eût reproché à Camille sa joie, et que Camille lui en eût appris la cause.

SCÈNE III.

V. 1. Qu'elle a tort de vouloir que je vous entretienne!

Cette formule de conversation ne doit jamais entrer dans la tragédie, où les personnages doivent, pour ainsi dire, parler malgré eux, emportés par la passion qui les anime.

V. 7. Je verrai mon amant, mon plus unique bien.

Plus unique ne peut se dire; *unique* n'admet ni de plus ni de moins.

V. 12. On peut changer d'amant, mais non changer d'époux.

Ce vers porte entièrement le caractère de la comédie. Corneille, en ayant fait plusieurs, en conserva souvent le style. Cela était permis de son temps; on ne distinguait pas assez les bornes qui séparent le familier du simple; le simple est nécessaire, le familier ne peut être souffert. Peut-être une attention trop scrupuleuse aurait éteint le feu du génie; mais, après avoir écrit avec la rapidité du génie, il faut corriger avec la lenteur scrupuleuse de la critique.

V. 15. Vous serez toute nôtre...

n'est pas du style noble. Ces familiarités étaient encore d'usage.

V. 29. Si je l'entretins hier, et lui fis bon visage...

Faire bon visage est du discours le plus familier.

V. 30. N'en imaginez rien qu'à son désavantage.

Tout cela est d'un style un peu trop bourgeois, qui était admis alors. Il ne serait pas permis aujourd'hui qu'une fille dît que c'est un désavantage de ne lui pas plaire.

V. 35. Il vous souvient qu'à peine on voyait de sa sœur
Par un heureux hymen mon frère possesseur, etc.

Il y avait dans les premières éditions :

Quelque cinq ou six mois après que de sa sœur
L'hyménée eut rendu mon frère possesseur, etc.

Corneille changea heureusement ces deux vers de cette façon. Il a corrigé beaucoup de ses vers au bout de vingt années dans ses pièces immortelles; et d'autres auteurs laissent subsister une foule de barbarismes dans des pièces qui ont eu quelques succès passagers.

V. 41. Un même instant conclut notre hymen et la guerre,
Fit naître notre espoir, et le jeta par terre.

Non seulement *un espoir jeté par terre* est une expression vicieuse, mais la même idée est expri-

mée ici en quatre façons différentes; ce qui est un vice plus grand. Il faut, autant qu'on le peut, éviter ces pléonasmes; c'est une abondance stérile : je ne crois pas qu'il y en ait un seul exemple dans Racine.

V. 59. Lui qu'Apollon jamais n'a fait parler à faux.

Parler à faux n'est pas sans doute assez noble, ni même assez juste. Un coup porte à faux, on est accusé à faux, dans le style familier; mais on ne peut dire, *il parle à faux*, dans un discours tant soit peu relevé.

V. 61. Albe et Rome demain prendront une autre face,
Tes vœux sont exaucés, elles auront la paix,
Et tu seras unie avec ton Curiace,
Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais.

On pourrait souhaiter que cet oracle eût été plutôt rendu dans un temple que par un Grec qui fait des prédictions au pied d'une montagne. Remarquons encore qu'un oracle doit produire un événement et servir au nœud de la pièce, et qu'ici il ne sert presque à rien qu'à donner un moment d'espérance.

J'oserais encore dire que ces mots à double entente, *sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais*, paraissent seulement une plaisanterie amère, une équivoque cruelle, sur la destinée malheureuse de Camille.

Le plus grand défaut de cette scène, c'est son inutilité. Cet entretien de Camille et de Julie roule sur un objet trop mince, et qui ne sert en rien, ni au nœud, ni au dénoûment. Julie veut pénétrer le secret de Camille, et savoir si elle aime un autre que Curiace: rien n'est moins tragique.

V. 71. Il me parle d'amour sans me donner d'ennui...
Je ne lui pus montrer de mépris ni de glace.

On pourrait faire ici une réflexion que je ne hasarde qu'avec la défiance convenable; c'est que Camille était plus en droit de laisser paraître son indifférence pour Valère que de l'écouter avec complaisance; c'est qu'il était même plus naturel de lui montrer de *la glace*, quand elle se croyait sûre d'épouser son amant, que de *faire bon visage* à un homme qui lui déplaît; et enfin ce trait raffiné marque plus de subtilité que de sentiment: il n'y à rien là de tragique; mais ce vers,

Tout ce que je voyais me semblait Curiace,

est si beau qu'il semble tout excuser.

Il est vrai que ce petit incident, qui ne consiste que dans la joie que Camille a ressentie, ne produit aucun événement, et n'est pas nécessaire à la pièce; mais il produit des sentimens. Ajoutons que dans un premier acte on permet des incidens de peu d'importance qu'on ne souffrirait pas dans le cours d'une intrigue tragique.

V. 78. **J'en sus hier la nouvelle, et je n'y pris pas garde.**

Elle ne prend pas garde à une bataille qui va se donner! Le spectacle de deux armées prêtes à combattre, et le danger de son amant, ne devaient-ils pas autant l'alarmer que le discours d'un Grec au pied du mont Aventin a dû la rassurer? Le premier mouvement, dans une telle occasion, n'est-il pas de dire : *Ce Grec m'a trompée, c'est un faux prophète!* Avait-elle besoin d'un songe pour craindre ce que deux armées rangées en bataille devaient assez lui faire redouter?

V. 85. **J'ai vu du sang, des morts, et n'ai rien vu de suite...**

Ce songe est beau en ce qu'il alarme un esprit rassuré par un oracle. Je remarquerai ici qu'en général un songe, ainsi qu'un oracle, doit servir au nœud de la pièce; tel est le songe admirable d'Athalie; elle voit un enfant en songe; elle trouve ce même enfant dans le temple : c'est là que l'art est poussé à sa perfection.

Un rêve, qui ne sert qu'à faire craindre ce qui doit arriver, ne peut avoir que des beautés de détail, n'est qu'un ornement passager. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui un *remplissage*. *Mille* songes, *mille* images, *mille* amas, sont d'un style trop négligé, et ne disent rien d'assez positif.

V. 89. **C'est en contraire sens qu'un songe s'interprète.**

Pourquoi un songe s'interprète-t-il en sens con-

traire? Voyez les songes expliqués par Joseph, par Daniel; ils sont funestes par eux-mêmes et par leur explication.

V. 95. Soit que Rome y succombe, ou qu'Albe ait le dessous,
Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux.

Avoir le dessus ou *le dessous* ne se dit que dans la poésie burlesque; c'est là le *di sopra* et le *di sotto* des Italiens. L'Arioste emploie cette expression lorsqu'il se permet le comique; le Tasse ne s'en sert jamais.

SCÈNE IV.*

V. 1. N'en doutez point, Camille, et revoyez un homme
Qui n'est ni le vainqueur ni l'esclave de Rome.

Camille vient de dire, à la fin de la scène précédente :

. . . Jamais ce nom (d'époux) ne sera pour un homme
Qui soit ou le vainqueur ou l'esclave de Rome.

On ne permet plus de répéter ainsi un vers.

V. 3. Cessez d'appréhender de voir rougir mes mains
Du poids honteux des fers ou du sang des Romains.

Rougir est employé ici en deux acceptions différentes. Les mains *rouges de sang;* elles ne sont rouges en un autre sens que quand elles sont meurtries par le poids des fers; mais cette figure ne manque pas de justesse, parce qu'en effet il y a de la rougeur dans l'un et dans l'autre cas.

V. 10. Tu fuis une bataille à tes vœux si funeste.

Il est bien étrange que Camille interrompe Curiace pour le soupçonner et le louer d'être un lâche. Ce défaut est grand, et il était aisé de l'éviter. Il était naturel que Curiace dît d'abord ce qu'il doit dire, qu'il ne commençât point par répéter les vers de Camille, par lui dire qu'*il a cru que Camille aimait Rome et la gloire*, qu'*elle mépriserait sa chaîne et haïrait sa victoire*, et que, *comme il craint la victoire et la captivité, etc.* De tels propos ne sont pas à leur place; il faut aller au fait:

«Semper ad eventum festinat...»

V. 13. Qu'un autre considère ici ta renommée,
Et te blâme, s'il veut, de m'avoir trop aimée, etc.

Ces vers condamnent trop l'idée de Camille, que son amant est traître à son pays. Il fallait supprimer toute cette tirade.

V. 19. Mais as-tu vu mon père? et peut-il endurer
Qu'ainsi dans sa maison tu t'oses retirer?

Ce mot *endurer* est du style de la comédie; on ne dit que dans le discours le plus familier, *j'endure que, je n'endure pas que.* Le terme *endurer* ne s'admet dans le style noble qu'avec un accusatif, *les peines que j'endure.*

V. 42. Camille, pour le moins, croyez-en votre oracle.

On sent ici combien Sabine ferait un meilleur

effet que la confidente Julie. Ce n'est point à Julie à dire *sachons pleinement;* c'est toujours à la personne la plus intéressée à interroger.

V. 51. «. . . . . Que fesons-nous, Romains?
«Dit-il, et quel démon nous fait venir aux mains?»

J'ose dire que, dans ce discours imité de Tite-Live, l'auteur français est au dessus du romain, plus nerveux, plus touchant; et quand on songe qu'il était gêné par la rime et par une langue embarrassée d'articles, et qui souffre peu d'inversions: qu'il a surmonté toutes ces difficultés; qu'il n'a employé le secours d'aucune épithète; que rien n'arrête l'éloquente rapidité de son discours; c'est là qu'on reconnaît le grand Corneille. Il n'y a que *tant et tant de nœuds* à reprendre.

V. 65. Ils ont assez long-temps joui de nos divorces.

Ce mot de *divorces*, s'il ne signifiait que des querelles, serait impropre; mais ici il dénote les querelles de deux peuples unis; et par là il est juste, nouveau et excellent.

V. 76. Que le parti plus faible obéisse au plus fort.

Ce vers est ainsi dans d'autres éditions:

Que le faible parti prenne loi du plus fort.

Il est à croire qu'on reprocha à Corneille une petite faute de grammaire. On doit dans l'exac-

titude scrupuleuse de la prose, dire : Que le parti *le* plus faible obéisse au plus fort; mais, si ces libertés ne sont pas permises aux poëtes, et surtout aux poëtes de génie, il ne faut point faire de vers. *Prendre loi* ne se dit pas : ainsi la première leçon est préférable. Racine a bien dit :

Charger de mon débris les reliques plus chères,

au lieu de *reliques les plus chères*.

Encore une fois, ces licences sont heureuses quand on les emploie dans un morceau élégamment écrit : car si elles sont précédées et suivies de mauvais vers, elles en prennent la teinture et en deviennent plus insupportables.

V. 100. Chacun va renouer avec ses vieux amis.

On doit avouer que *renouer avec ses vieux amis* est de la prose familière qu'il faut éviter dans le style tragique, bien entendu qu'on ne sera jamais ampoulé.

V. 103. . . . L'auteur de vos jours m'a promis à demain...

A demain est trop du style de la comédie. Je fais souvent cette observation ; c'était un des vices du temps. La *Sophonisbe* de Mairet est tout entière dans ce style, et Corneille s'y livrait quand les grandes images ne le soutenaient pas.

V. 104. Le bonheur sans pareil de vous donner la main.

Le bonheur sans pareil n'était pas si ridicule qu'aujourd'hui. Ce fut Boileau qui proscrivit toutes ces expressions communes de *sans pareil, sans seconde, à nul autre pareil, à nulle autre seconde.*

V. 106. Le devoir d'une fille est dans l'obéissance. —
Venez donc recevoir ce doux commandement.

Ces deux vers sont de pure comédie: aussi les retrouve-t-on mot à mot dans la comédie du *Menteur;* mais l'auteur aurait dû les retrancher de la tragédie des *Horaces.*

V. 109. Je vais suivre vos pas, mais pour revoir mes frères,
Et savoir d'eux encor la fin de nos misères.

Il n'est pas inutile de dire aux étrangers que *misère* est en poésie un terme noble qui signifie calamité et non pas indigence.

Hécube près d'Ulysse acheva sa *misère.*

Peut-être je devrais, plus humble en ma *misère.*

RACINE.

ACTE SECOND.

SCÈNE I.

V. 1. Ainsi Rome n'a point séparé son estime;
Elle eût cru faire ailleurs un choix illégitime.

Illégitime pourrait n'être pas le mot propre en prose; on dirait *un mauvais choix, un choix dangereux, etc. Illégitime* non seulement est pardonné

à la rime, mais devient une expression forte, et signifie qu'il y aurait de l'injustice à ne point choisir les trois plus braves.

V. 5. Et son illustre ardeur d'oser plus que les autres
D'une seule maison brave toutes les nôtres.

Il y avait dans les premières éditions :

Et ne nous opposant d'autres bras que les vôtres.

Ni l'une ni l'autre manière n'est élégante, *et illustre ardeur d'oser* n'est pas français. *D'une maison braver les autres* n'est pas une expression heureuse; mais le sens en est fort beau. On voit que quelquefois Corneille a mal corrigé ses vers. Je crois qu'on peut imputer cette singularité, non seulement au peu de bons critiques que la France avait alors, au peu de connaissance de la pureté et de l'élégance de la langue, mais au génie même de Corneille, qui ne produisait ses beautés que quand il était animé par la force de son sujet.

V. 9. Ce choix pouvait combler trois familles de gloire,
Consacrer hautement leurs noms à la mémoire.

Remarquez que *hautement* fait languir le vers, parce que ce mot est inutile.

V. 11. Oui, l'honneur que reçoit la vôtre par ce choix
En pouvait à bon titre immortaliser trois.

Cette répétition, *oui, l'honneur*, est très vicieuse.

« Omne supervacuum pleno de pectore manat. »

C'est ici ce qu'on appelle une *battologie*: il est permis de répéter dans la passion, mais non pas dans un compliment.

V. 40. Ce noble désespoir périt malaisément.

Un *désespoir* qui *périt malaisément* n'a pas un sens clair; de plus, Horace n'a point de désespoir. Ce vers est le seul qu'on puisse reprendre dans cette belle tirade.

V. 59. La gloire en est pour vous, et la perte pour eux...
On perd tout quand on perd un ami si fidèle.

Perte suivie de deux fois *perd* est une faute bien légère.

SCÈNE II.

V. 3. Vos deux frères et vous. — Qui? — Vous et vos deux frères.

Ce n'est pas ici une battologie; cette répétition, *vous et vos deux frères*, est sublime par la situation. Voilà la première scène au théâtre où un simple messager ait fait un effet tragique, en croyant apporter des nouvelles ordinaires. J'ose croire que c'est la perfection de l'art.

SCÈNE III.

V. 3. Que les hommes, les dieux, les démons, et le sort,
Préparent contre nous un général effort.

Cet entassement, cette répétition, cette combi-

naison de *ciel*, de *dieux*, d'*enfer*, de *démons*, de *terre*, et d'*hommes*; de *cruel*, d'*horrible*, d'*affreux*, est, je l'avoue, bien condamnable: cependant le dernier vers fait presque pardonner ce défaut.

V. 11. Il épuise sa force à former un malheur
Pour mieux se mesurer avec notre valeur.

Le sort qui veut se mesurer avec la valeur paraît bien recherché, bien peu naturel; mais que ce qui suit est admirable!

V. 14. Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes

n'est pas une expression propre. Ce mot de *fortunes* au pluriel ne doit jamais être employé sans épithète: *bonnes et mauvaises fortunes*, *fortunes diverses*; mais jamais *des fortunes*. Cependant le sens est si beau, et la poésie a tant de priviléges, que je ne crois pas qu'on puisse condamner ce vers.

V. 18. Mille l'ont déja fait, mille pourraient le faire.

Rien ne fait mieux sentir les difficultés attachées à la rime que ce vers faible, ces *mille* qui ont fait, ces *mille* qui pourraient *faire*, pour rimer à *ordinaire*. Le reste est d'une beauté achevée.

V. 43. . . . . Albe montre en effet
Qu'elle m'estime autant que Rome vous a fait

n'est pas français. On peut dire en prose, et non en vers: *J'ai dû vous estimer autant que je fais*, ou

autant que je le fais, mais non pas *autant que je vous fais*; et le mot *faire*, qui revient immédiatement après, est encore une faute; mais ce sont des fautes légères qui ne peuvent gâter une si belle scène.

V. 59. Je rends graces aux dieux de n'être pas Romain,
Pour conserver encor quelque chose d'humain.

Cette tirade fit un effet surprenant sur tout le public, et les deux derniers vers sont devenus un proverbe ou plutôt une maxime admirable.

V. 80. Albe vous a nommé, je ne vous connais plus. —
Je vous connais encore...

A ces mots, *je ne vous connais plus*, —*je vous connais encore*, on se récria d'admiration; on n'avait jamais rien vu de si sublime: il n'y a pas dans Longin un seul exemple d'une pareille grandeur; ce sont ces traits qui ont mérité à Corneille le nom de *grand*, non seulement pour le distinguer de son frère, mais du reste des hommes. Une telle scène fait pardonner mille défauts.

V. 85. Non, non, n'embrassez pas de vertu par contrainte, etc.

Un des excellens esprits de nos jours* trouvait dans ces vers un outrage odieux qu'Horace ne devait pas faire à son beau-frère. Je lui dis que cela préparait au meurtre de Camille, et il ne se ren-

* Le marquis de Vauvenargues.

dit pas. Voici ce qu'il en dit dans son *Introduction à la connaissance de l'esprit humain* : « Corneille ap-« paremment veut peindre ici une valeur féroce; « mais s'exprime-t-on ainsi avec un ami et un guer-« rier modeste? La fierté est une passion fort théâ-« trale; mais elle dégénère en vanité et en petitesse, « sitôt qu'on la montre sans qu'on la provoque. » J'ajouterai à cette réflexion de l'homme du monde qui pensait le plus noblement, qu'outre la fierté déplacée d'Horace, il y a une ironie, une amertume, un mépris, dans sa réponse, qui sont plus déplacés encore.

V. 88. Voici venir ma sœur pour se plaindre avec vous.

Voici venir ne se dit plus. Pourquoi fait-il un si bel effet en italien : *Ecco venir la barbara reina*, et qu'il en fait un si mauvais en français? n'est-ce point parce que l'italien fait toujours usage de l'infinitif? *un bel tacer;* nous ne disons pas *un beau taire*. C'est dans ces exemples que se découvre le génie des langues.

SCÈNE IV.

V. 1. Avez-vous su l'état qu'on fait de Curiace?

L'état ne se dit plus, et je voudrais qu'on le dît : notre langue n'est pas assez riche pour bannir tant de termes dont Corneille s'est servi heureusement.

SCÈNE V.

V. 1. **Iras-tu, Curiace? et ce funeste honneur,**
Te plaît-il aux dépens de tout notre bonheur?

Il y avait dans les éditions anciennes:

Iras-tu, ma chère ame! et ce funeste honneur, etc.

Chère ame ne révoltait point en 1639, et ces expressions tendres rendaient encore la situation plus haute. Depuis peu même une grande actrice (mademoiselle Clairon) a rétabli cette expression, *ma chère ame.*

V. 12. . . . . **Mon pouvoir t'excuse à ta patrie**

n'est pas français; il faut *envers ta patrie, auprès de ta patrie.*

V. 15. **Autre n'a mieux que toi soutenu cette guerre,**
Autre de plus de morts n'a couvert notre terre.

Ces *autres* ne seraient plus soufferts, même dans le style comique. Telle est la tyrannie de l'usage; *nul autre* donne peut-être moins de rapidité et de force au discours.

V. 45. **Que les pleurs d'une amante ont de puissans discours!**

Remarquez qu'on peut dire *le langage des pleurs*, comme on dit *le langage des yeux*: pourquoi? parce que les regards et les pleurs expriment le sentiment; mais on ne peut dire *le discours des*

pleurs, parce que ce mot *discours* tient au raisonnement. Les pleurs n'ont point de discours; et de plus, *avoir des discours* est un barbarisme.

V. 46. **Et qu'un bel œil est fort avec un tel secours?**

Ces réflexions générales font rarement un bon effet; on sent que c'est le poëte qui parle; c'est à la passion du personnage à parler. *Un bel œil* n'est ni noble ni convenable; il n'est pas question ici de savoir si Camille a un *bel œil*, si *un bel œil est fort;* il s'agit de perdre une femme qu'on adore et qu'on va épouser. Retranchez ces quatre premiers vers, le dicours en devient plus rapide et plus pathétique.

V. 49. **N'attaquez plus ma gloire avec tant de douleurs.**

Les premières éditions portent :

N'attaquez plus ma gloire avecque vos douleurs.

Comme on s'est fait une loi de remarquer les plus petites choses dans les belles scènes, on observera que c'est avec raison que nous avons rejeté *avecque* de la langue; ce *que* était inutile et rude.

V. 59. **Vengez-vous d'un ingrat, punissez un volage.**

J'ose penser qu'il y a ici plus d'artifice et de subtilité que de naturel. On sent trop que Curiace ne parle pas sérieusement. Ce trait de rhéteur refroidit; mais Camille répond avec des sentimens si

vrais, qu'elle couvre tout d'un coup ce petit défaut.

V. 75. . . . . . Quel malheur, si l'amour de sa femme
Ne peut non plus sur lui que le mien sur ton ame!

n'est pas français; la grammaire demande *ne peut pas plus sur lui*. Ces deux vers ne sont pas bien faits; il ne faut pas s'attendre à trouver dans Corneille la pureté, la correction, l'élégance du style; ce mérite ne fut connu que dans les beaux jours du siècle de Louis XIV. C'est une réflexion que les lecteurs doivent faire souvent pour justifier Corneille, et pour excuser la multitude des notes du commentateur.

SCÈNE VI.

V. 5. Non, non, mon frère, non, je ne viens en ce lieu
Que pour vous embrasser et pour vous dire adieu.

Ces trois *non*, et *en ce lieu*, font un mauvais effet. On sent que le *lieu* est pour la rime, et les *non* redoublés pour le vers. Ces négligences, si pardonnables dans un bel ouvrage, sont remarquées aujourd'hui. Mais ces termes, *en ce lieu*, *en ces lieux*, cessent d'être une expression oiseuse, une cheville, quand ils signifient qu'on doit être en ce lieu plutôt qu'ailleurs.

V. 7. Votre sang est trop bon, n'en craignez rien de lâche,
Rien dont la fermeté de ces grands cœurs se fâche.

Se fâche est trop faible, trop du style familier;

mais le lecteur doit examiner quelque chose de plus important; il verra que cette scène de Sabine n'était pas nécessaire, qu'elle ne fait pas un coup de théâtre, que le discours de Sabine est trop artificieux, que sa douleur est trop étudiée, que ce n'est qu'un effort de rhétorique. Cette proposition, qu'un des deux la tue et que l'autre la venge, n'a pas l'air sérieuse; et d'ailleurs cela n'empêchera pas que Curiace ne combatte le frère de sa maîtresse, et qu'Horace ne combatte l'époux promis à sa sœur. De plus, Camille est un personnage nécessaire, et Sabine ne l'est pas; c'est sur Camille que roule l'intrigue. Épousera-t-elle son amant? ne l'épousera-t-elle pas? Ce sont les personnages dont le sort peut changer, et dont les passions doivent être heureuses ou malheureuses, qui sont l'ame de la tragédie. Sabine n'est introduite dans la pièce que pour se plaindre.

V. 30. Vous feriez peu pour lui, si vous vous étiez moins.

Ce *peu* et ce *moins* font un mauvais effet, et *vous vous étiez moins* est prosaïque et familier.

V. 39. Quoi! me réservez-vous à voir une victoire
Où, pour haut appareil d'une pompeuse gloire, etc.

Ces vers échappent quelquefois au génie dans le feu de la composition. Ils ne disent rien; mais ils accompagnent des vers qui disent beaucoup.

V. 59. Que t'ai-je fait, Sabine, et quelle est mon offense?

Il y avait auparavant :

Femme, que t'ai-je fait, et quelle est mon offense?

La naïveté qui régnait encore en ce temps-là dans les écrits permettait ce mot. La rudesse romaine y paraît même tout entière.

V. 65. Tu me viens de réduire en un étrange point.

Notre malheureuse rime arrache quelquefois de ces mauvais vers; ils passent à la faveur des bons; mais ils feraient tomber un ouvrage médiocre dans lequel ils seraient en grand nombre.

SCÈNE VII.

V. 1. Qu'est-ce ci, mes enfans? écoutez-vous vos flammes...

Qu'est-ce ci ne se dit plus aujourd'hui que dans le discours familier.

V. 2. Et perdez-vous encor le temps avec des femmes?

Avec des femmes serait comique en toute autre occasion; mais je ne sais si cette expression commune ne va pas ici jusqu'à la noblesse, tant elle peint bien le vieil Horace!

SCÈNE VIII.

V. 10. Ne pensez qu'aux devoirs que vos pays demandent.

Des pays ne demandent point *des devoirs*. La

patrie impose *des devoirs*, elle en demande l'accomplissement.

V. 16. Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux.

J'ai cherché dans tous les anciens et dans tous les théâtres étrangers, une situation pareille, un pareil mélange de grandeur d'ame, de douleur, de bienséance, et je ne l'ai point trouvé : je remarquerai surtout que chez les Grecs il n'y a rien dans ce goût.

ACTE TROISIÈME.

SCÈNE I.

SABINE.

Ce monologue de Sabine est absolument inutile, et fait languir la pièce. Les comédiens voulaient alors des monologues. La déclamation approchait du chant, surtout celle des femmes; les auteurs avaient cette complaisance pour elles. Sabine s'adresse sa pensée, la retourne, répète ce qu'elle a dit, oppose parole à parole:

En l'une je suis femme, en l'autre je suis fille...
En l'une je suis fille, en l'autre je suis femme...
Songeons pour quelle cause, et non par quelles mains...
Je songe par quels bras, et non pour quelle cause...

Les quatre derniers vers sont plus dans la passion. (*Voyez* ci-après, v. 51.)

V. 20. **Leur vertu les élève en cet illustre rang.**

Il ne s'agit point ici de rang : l'auteur a voulu rimer à *sang*. La plus grande difficulté de la poésie française et son plus grand mérite est que la rime ne doit jamais empêcher d'employer le mot propre.

V. 33. **Pareille à ces éclairs qui, dans le fort des ombres,**
Poussent un jour qui fuit et rend les nuits plus sombres.

La tragédie admet les métaphores, mais non pas les comparaisons : pourquoi? parce que la métaphore, quand elle est naturelle, appartient à la passion, les comparaisons n'appartiennent qu'à l'esprit.

V. 51. **Quels foudres lancez-vous quand vous vous irritez,**
Si même vos faveurs ont tant de cruautés?
Et de quelle façon punissez-vous l'offense,
Si vous traitez ainsi les vœux de l'innocence?

Ces quatre derniers vers semblent dignes de la tragédie; mais ce monologue ne semble qu'une amplification.

SCÈNE II.

V. 1. **En est-ce fait, Julie? et que m'apportez-vous?**

Autant la première scène a refroidi les esprits, autant cette seconde les échauffe : pourquoi? c'est qu'on y apprend quelque chose de nouveau et d'intéressant; il n'y a point de vaine déclamation, et c'est là le grand art de la tragédie, fondé sur la

connaissance du cœur humain, qui veut toujours être remué.

V. 4. De tous les combattans a-t-il fait des hosties?

Hostie ne se dit plus, et c'est dommage; il ne reste plus que le mot de *victime*. Plus on a de termes pour exprimer la même chose, plus la poésie est variée.

V. 13. Et par les désespoirs d'une chaste amitié,
Nous aurions des deux camps tiré quelque pitié.

On n'emploie plus aujourd'hui *désespoir* au pluriel; il fait pourtant un très bel effet. *Mes déplaisirs, mes craintes, mes douleurs, mes ennuis*, disent plus que *mon déplaisir, ma crainte, etc.* Pourquoi ne pourrait-on pas dire *mes désespoirs*, comme on dit *mes espérances?* Ne peut-on pas désespérer de plusieurs choses, comme on peut en espérer plusieurs?

V. 40. Ils combattront plutôt et l'une et l'autre armée,
Et mourront par les mains qui leur font d'autres lois,
Que pas un d'eux renonce aux honneurs d'un tel choix.

Il y avait :

Et mourront par les mains qui les ont séparés,
Que quitter les honneurs qui leur sont déférés.

Comme il y a ici une faute évidente de langage, *mourront que quitter*, et que l'auteur avait oublié le mot *plutôt*, qu'il ne pouvait pourtant ré-

péter parce qu'il est au vers précédent, il changea ainsi cet endroit; par malheur la même faute s'y retrouve. Tout le reste de ce couplet est très bien écrit.

V. 50. Puisque chacun, dit-il, s'échauffe en ce discord,
Consultons des grands dieux la majesté sacrée.

En ce discord ne se dit plus, mais il est à regretter.

V. 62. Comme si toutes deux le connaissaient pour roi.

C'est une petite faute. Le sens est, *comme si toutes deux voyaient en lui leur roi. Connaître un homme pour roi* ne signifie pas le reconnaître pour son souverain.

On peut connaître un homme pour roi d'un autre pays. *Connaître* ne veut pas dire *reconnaître.*

SCÈNE III.

V. 1. Ma sœur, que je vous die une bonne nouvelle.

Au lieu de *die* on a imprimé *dise* dans les éditions suivantes. *Die* n'est plus qu'une licence; on ne l'emploie que pour la rime. *Une bonne nouvelle* est du style de la comédie; ce n'est là qu'une très légère inattention. Il était très aisé à Corneille de mettre : *Ah, ma sœur! apprenez une heureuse nouvelle,* et d'exprimer ce petit détail autrement; mais alors ces expressions familières étaient tolérées,

elles ne sont devenues des fautes que quand la langue s'est perfectionnée; et c'est à Corneille même qu'elle doit en partie cette perfection. On fit bientôt une étude sérieuse d'une langue dans laquelle il avait écrit de si belles choses.

V. 13. Ils (les dieux) descendent bien moins dans de si bas étages,
Que dans l'ame des rois, leurs vivantes images.

Bas étages est bien bas, et la pensée n'est que poétique. Cette contestation de Sabine et de Camille paraît froide dans un moment où l'on est si impatient de savoir ce qui se passe. Ce discours de Camille semble avoir un autre défaut : ce n'est point à une amante à dire que *les dieux inspirent toujours les rois*, qu'*ils sont des rayons de la Divinité*; c'est là de la déclamation d'un rhéteur dans un panégyrique.

Ces contestations de Camille et de Sabine sont, à la vérité, des jeux d'esprit un peu froids; c'est un grand malheur que le peu de matière que fournit la pièce ait obligé l'auteur à y mêler ces scènes qui, par leur inutilité, sont toujours languissantes.

V. 34. Adieu : je vais savoir comme enfin tout se passe.

Ce vers de comédie démontre l'inutilité de la scène. La nécessité de savoir comme tout se passe condamne tout ce froid dialogue.

V. 35. **Modérez vos frayeurs; j'espère à mon retour**
Ne vous entretenir que de propos d'amour.

Ce discours de Julie est trop d'une soubrette de comédie.

SCÈNE IV.

V. 1. **Parmi nos déplaisirs souffrez que je vous blâme.**

Cette scène est encore froide. On sent trop que Sabine et Julie ne sont-là que pour amuser le peuple, en attendant qu'il arrive un événement intéressant; elles répètent ce qu'elles ont déja dit, Corneille manque à la grande règle: *Semper ad eventum festinat*; mais quel homme l'a toujours observée? J'avouerai que Shakespeare est de tous les auteurs tragiques celui où l'on trouve le moins de ces scènes de pure conversation; il y a presque toujours quelque chose de nouveau dans chacune de ses scènes: c'est, à la vérité, aux dépens des règles et de la bienséance et de la vraisemblance; c'est en entassant vingt années d'événemens les uns sur les autres; c'est en mêlant le grotesque au terrible; c'est en passant d'un cabaret à un champ de bataille, et d'un cimetière à un trône; mais enfin il attache. L'art serait d'attacher et de surprendre toujours, sans aucun de ces moyens irréguliers et burlesques tant employés sur les théâtres espagnols et anglais.

V. 13. **L'hymen qui nous attache en une autre famille**
Nous détache de celle où l'on a vécu fille.

Il faut : *Attache à une autre famille ;* d'ailleurs ces vers sont trop familiers.

V. 26. **C'est un raisonnement bien mauvais que le vôtre.**

Ce mot seul de *raisonnement* est la condamnation de cette scène et de toutes celles qui lui ressemblent. Tout doit être action dans une tragédie; non que chaque scène doive être un événement, mais chaque scène doit servir à nouer ou à dénouer l'intrigue; chaque discours doit être préparation ou obstacle. C'est en vain qu'on cherche à mettre des contrastes entre les caractères dans ces scènes inutiles, si ces contrastes ne produisent rien.

V. 34. **Et tous maux sont pareils alors qu'ils sont extrêmes.**

Ce beau vers est d'une grande vérité. Il est triste qu'il soit perdu dans une amplification.

V. 35. . . . . **L'amant qui vous charme et pour qui vous brûlez**
Ne vous est, après tout, que ce que vous voulez;
Une mauvaise humeur, un peu de jalousie,
En fait assez souvent passer la fantaisie

sont des vers comiques qui gâteraient la plus belle tirade.

V. 48. **Vous ne connaissez point ni l'amour ni ses traits.**

Ce *point* est de trop. Il faut : *Vous ne connaissez ni l'amour ni ses traits.*

V. 53. **Il entre avec douceur, mais il règne par force, etc.**

Ces maximes détachées, qui sont un défaut quand la passion doit parler, avaient alors le mérite de la nouveauté. On s'écriait : *C'est connaître le cœur humain !* mais c'est le connaître bien mieux que de faire dire en sentiment ce qu'on n'exprimait guère alors qu'en sentences ; défaut éblouissant que les auteurs imitaient de Sénèque.

V. 55. **Vouloir ne plus aimer, c'est ce qu'elle ne peut,**
Puisqu'elle ne peut plus vouloir que ce qu'il veut.

Ces deux *peut*, ces syllabes dures, ces monosyllabes *veut* et *peut*, et cette idée de vouloir ce que l'amour veut, comme s'il était question ici du dieu d'amour, tout cela constitue deux des plus mauvais vers qu'on pût faire ; et c'était de tels vers qu'il fallait corriger.

V. 57. **Ses chaînes sont pour nous aussi fortes que belles.**

Toute cette scène est ce qu'on appelle du remplissage ; défaut insupportable, mais devenu presque nécessaire dans nos tragédies qui sont toutes trop longues, à l'exception d'un très petit nombre.

SCÈNE V.

V. 1. **Je viens vous apporter de fâcheuses nouvelles.**

Comme l'arrivée du vieil Horace rend la vie au théâtre qui languissait ! quel moment et quelle

noble simplicité! On pourrait objecter qu'Horace ne devrait pas venir avertir des femmes que leurs époux et leurs frères sont aux mains; que c'est venir les désespérer inutilement et sans raison; qu'on les a même renfermées pour ne point entendre leurs cris; qu'il ne résulte rien de cette nouvelle; mais il en résulte du plaisir pour le spectateur qui, malgré cette critique, est très aise de voir le vieil Horace.

V. 8. **Ne nous consolez point contre tant d'infortune *.**

Cela n'est pas français. On console *du* malheur; on s'arme, on se soutient *contre* le malheur.

V. 12. **Nous pourrions aisément faire en votre présence**
De notre désespoir une fausse constance.

Faire une fausse constance de son désespoir est du phébus, du galimatias. Est-il possible que le mauvais se trouve ainsi presque toujours à côté du bon!

V. 14. **Mais, quand on peut sans honte être sans fermeté,**
L'affecter au dehors, c'est une lâcheté.

Ces sentences et ces raisonnemens sont bien mal placés dans un moment si douloureux; c'est là le poëte qui parle et qui raisonne.

* Ne nous consolez point; contre tant d'infortune
La pitié parle en vain, la raison importune.

Ces deux vers ainsi ponctués sont très corrects, et l'observation de Voltaire devient sans objet.

V. 42. Ma main bientôt sur eux m'eût vengé hautement...

Ce discours du vieil Horace est plein d'un art d'autant plus beau, qu'il ne paraît pas. On ne voit que la hauteur d'un Romain et la chaleur d'un vieillard qui préfère l'honneur à la nature. Mais cela même prépare tout ce qu'il dit dans la scène suivante; c'est là qu'est le vrai génie.

V. 59. Un si glorieux titre est un digne trésor.

Notre malheureuse rime n'amène que trop souvent de ces expressions faibles ou impropres. *Un titre qui est un digne trésor* ne serait permis que dans le cas où il s'agirait d'opposer ce titre à la fortune; mais ici il ne forme pas de sens; et ce mot de *digne* achève de rendre ce vers intolérable. Quand les poëtes se trouvent ainsi gênés par une rime, ils doivent absolument en chercher deux autres.

SCÈNE VI.

V. 1. Nous venez-vous, Julie, apprendre la victoire?

Il semble intolérable qu'une suivante ait vu le combat, et que ce père des trois champions de Rome reste inutilement avec des femmes pendant que ses enfans sont aux mains, lui qui a dit auparavant :

> Qu'est-ce ci, mes enfans? écoutez-vous vos flammes,
> Et perdez-vous encor le temps avec des femmes?

C'est une grande inconséquence; c'est démentir son caractère. Quoi! cet homme qui se sent assez de force pour tuer ses trois enfans *hautement* s'ils donnent un *mol consentement* à un nouveau choix que le peuple est en droit de faire, quitte le champ où ses trois fils combattent pour venir apprendre à des femmes une nouvelle qu'on doit leur cacher! Il ne prétexte pas même cette disparate sur l'horreur qu'il aurait de voir ses fils combattre contre son gendre! Il ne vient que comme messager, tandis que Rome entière est sur le champ de bataille; il reste les bras croisés, tandis qu'une soubrette a tout vu! Ce défaut peut-il se pardonner? On peut répondre qu'il est resté pour empêcher ces femmes d'aller séparer les combattans, comme s'il n'y avait pas tant d'autres moyens.

V. 22. Ce bonheur a suivi leur courage invaincu...

Ce mot *invaincu* n'a été employé que par Corneille, et devrait l'être, je crois, par tous nos poëtes. Une expression si bien mise à sa place dans *le Cid* et dans cette admirable scène, ne doit jamais vieillir.

V. 23. Qu'ils ont vu Rome libre autant qu'ils ont vécu,
Et ne l'auront point vue obéir qu'à son prince.

Ce *point* est ici un solécisme; il faut, *et ne l'auront vue obéir qu'à*.

V. 30. **Que vouliez-vous qu'il fît contre trois? — Qu'il mourût.**

Voilà ce fameux *qu'il mourût*, ce trait du plus grand sublime; ce mot auquel il n'en est aucun de comparable dans toute l'antiquité. Tout l'auditoire fut si transporté, qu'on n'entendit jamais le vers faible qui suit; et le morceau, *n'eût-il que d'un moment retardé sa défaite*, étant plein de chaleur, augmenta encore la force du *qu'il mourût*. Que de beautés! et d'où naissent-elles? d'une simple méprise très naturelle, sans complication d'événemens, sans aucune intrigue recherchée, sans aucun effort. Il y a d'autres beautés tragiques, mais celle-ci est au premier rang.

Il est vrai que le vieil Horace, qui était présent quand les Horaces et les Curiaces ont refusé qu'on nommât d'autres champions, a dû être présent à leur combat. Cela gâte jusqu'au *qu'il mourût*.

V. 36. **Il est de tout son sang comptable à sa patrie;**
Chaque goutte épargnée a sa gloire flétrie.

Chaque goutte paraît être de trop. Il ne faut pas tant retourner sa pensée.

A sa gloire flétrie; la sévérité de la grammaire ne permet point ce *flétrie* : il faut dans la rigueur, *a flétri sa gloire* : mais *a sa gloire flétrie* est plus beau, plus poétique, plus éloigné du langage ordinaire, sans causer d'obscurité.

V. 38. **Chaque instant de sa vie, après ce lâche tour...**

Après ce lâche tour est une expression trop triviale.

V. 39. **Met d'autant plus ma honte avec la sienne au jour.**
J'en romprai bien le cours, etc.

Ces derniers mots se rapportent naturellement à la honte; mais on ne rompt point le cours d'une honte. Il faut donc qu'ils tombent sur *chaque instant de sa vie*, qui est plus haut; mais, *je romprai bien le cours de chaque instant de sa vie*, ne peut se dire. *Bien* signifie dans ces occasions *fortement* ou *aisément*: je le punirai *bien*, je l'empêcherai *bien*.

V. 61. **Dieu! verrons-nous toujours des malheurs de la sorte?**

Ce *de la sorte* est une expression du peuple, qui n'est pas convenable, elle n'est pas même française; il faudrait *de cette sorte*, ou *d'une telle sorte*.

V. 62. **Nous faudra-t-il toujours en craindre de plus grands,**
Et toujours redouter la main de nos parens?

Ce dernier vers est de la plus grande beauté: non seulement il dit ce dont il s'agit, mais il prépare ce qui doit suivre.

ACTE QUATRIÈME.

SCÈNE I.

V. 1. **Ne me parlez jamais en faveur d'un infame.**

Nous avons vu qu'il est très extraordinaire que le père n'ait pas été détrompé entre le troisième et

le quatrième acte; qu'un vieillard de son caractère, qui a assez de force pour tuer son fils de ses propres mains, à ce qu'il dit, n'en ait pas assez pour être allé sur le champ de bataille; qu'il reste dans sa maison tandis que Rome entière est spectatrice du combat; comment souffrir qu'une suivante soit allée voir ce fameux duel, et que le vieil Horace soit demeuré chez lui? Comment ne s'est-il pas mieux informé pendant l'entr'acte? Pourquoi le père des Horaces ignore-t-il seul ce que tout Rome sait? Je ne sais de réponse à cette critique, sinon que ce défaut est presque excusable, puisqu'il amène de grandes beautés.

V. 5. Sabine y peut mettre ordre, ou derechef j'atteste
Le souverain pouvoir de la troupe céleste...

Derechef et *la troupe céleste* sont hors d'usage. *La troupe céleste* est bannie du style noble, surtout depuis que Scarron l'a employée dans le style burlesque.

V. 11. Le jugement de Rome est peu pour mon regard.

Pour mon regard est suranné et hors d'usage; c'est pourtant une expression nécessaire.

SCÈNE II.

V. 11. C'est à moi seul aussi de punir son forfait.

Si son fils est coupable d'un *forfait* envers Rome, pourquoi serait-ce au père seul à le punir?

V. 15. **Vous redoublez ma honte et ma confusion.**

Je ne sais s'il n'y a pas dans cette scène un artifice trop visible, une méprise trop long-temps soutenue. Il semble que l'auteur ait eu plus d'égards au jeu de théâtre qu'à la vraisemblance. C'est le même défaut que dans la scène de Chimène avec don Sanche dans *le Cid*. Ce petit et faible artifice, dont Corneille se sert trop souvent, n'est pas la véritable tragédie.

V. 22. **Quels honneurs, quel triomphe, et quel empire enfin,**
Lorsque Albe sous ses lois range notre destin?

On ne range point ainsi un destin.

V. 30. **Quoi! Rome enfin triomphe!**

Que ce mot est pathétique? comme il sort des entrailles d'un vieux Romain!

V. 56. **L'air résonne des cris qu'au ciel chacun envoie;**
Albe en jette d'angoisse, et les Romains de joie.

On ne dit plus guère *angoisse* : et pourquoi? quel mot lui a-t-on substitué? *Douleur*, *horreur*, *peine*, *affliction*, ne sont pas des équivalens : *angoisse* exprime la douleur pressante et la crainte à la fois.

V. 59. **C'est peu pour lui de vaincre, il veut encor braver.**

Braver est un verbe actif qui demande toujours un régime : de plus, ce n'est pas ici une bravade;

c'est un sentiment généreux d'un citoyen qui venge ses frères et sa patrie.

V. 84. C'est où le roi le mène...

Mener à des chants et à des vœux n'est ni noble ni juste; mais le récit de Valère a été si beau, qu'on pardonne aisément ces petites fautes.

V. 84. . . . . Et tandis il m'envoie
Faire office vers vous de douleur et de joie.

Tandis, sans un *que*, est absolument proscrit, et n'est plus permis que dans une espèce de style burlesque et naïf qu'on nomme *marotique* : *Tandis la perdrix vire.*

Faire office de douleur n'est plus français, et je ne sais s'il l'a jamais été : on dit familièrement, *faire office d'ami*, *office de serviteur*, *office d'homme intéressé;* mais non *office de douleur et de joie.*

V. 94. Le roi ne sait que c'est d'honorer à demi *.

Cette phrase est italienne; nous disons aujourd'hui, *ne sait ce que c'est.* Mais la dignité du tragique rejette ces expressions de comédie.

V. 101. Je vous devrai beaucoup pour un si bon office.

Ici la pièce est finie, l'action est complétement

* Corneille a ainsi changé ce vers :

Il ne sait ce que c'est d'honorer à demi.

terminée. Il s'agissait de la victoire, et elle est remportée; du destin de Rome, et il est décidé.

SCÈNE III.

V. 1. Ma fille, il n'est plus temps de répandre des pleurs.

Voici donc une autre pièce qui commence; le sujet en est bien moins grand, moins intéressant, moins théâtral que celui de la première. Ces deux actions différentes ont nui au succès complet des *Horaces*. Il est vrai qu'en Espagne, en Angleterre, on joint quelquefois plusieurs actions sur le théâtre : on représente dans la même pièce *la Mort de César* et *la Bataille de Philippes*. *Nos musas colimus severiores.*

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.
>
> BOILEAU.

Remarquez que Camille a été si inutile sur la fin de la première pièce des *Horaces*, qu'elle n'a proféré qu'un *hélas* pendant le récit de la mort de Curiace.

Remarquez encore que le vieil Horace n'a plus rien à dire, et qu'il perd le temps à répéter à Camille qu'il va consoler Sabine.

V. 3. On pleure injustement des pertes domestiques,
Quand on en voit sortir des victoires publiques.

Des victoires qui sortent font une image peu con-

venable; on ne voit point sortir des victoires comme on voit sortir des troupes d'une ville.

V. 7. En la mort d'un amant vous ne perdez qu'un homme
Dont la perte est aisée à réparer dans Rome.

L'auteur répète trop souvent cette idée, et ce n'est pas là le temps de parler de mariage à Camille.

V. 13. Et ses trois frères morts par la main d'un époux
Lui donneront des pleurs bien plus justes qu'à vous.

Lui donneront des pleurs justes n'est pas français. C'est Sabine qui donnera des pleurs; ce ne sont pas ses frères morts qui lui en donneront. Un accident fait couler des pleurs, et ne les donne pas.

V. 21. Faites-vous voir sa sœur, et qu'en un même flanc
Le ciel vous a tous deux formés d'un même sang.

Faites-vous voir...... et qu'en...... est un solécisme; parce que *faites-vous voir* signifie *montrez-vous*, *soyez sa sœur;* et *montrez-vous*, *soyez*, *paraissez*, ne peut régir un *que*.

Ajoutez qu'après lui avoir dit, *faites-vous voir sa sœur*, il est très superflu de dire qu'elle est sortie du même flanc.

SCÈNE IV.

V. 1. Oui, je lui ferai voir, par d'infaillibles marques,
Qu'un véritable amour brave la main des Parques.

Voici Camille qui, après un long silence dont

on ne s'est pas seulement aperçu, parce que l'ame était toute remplie du destin des Horaces et des Curiaces, et de celui de Rome; Voici Camille, dis-je, qui s'échauffe tout d'un coup, et comme de propos délibéré; elle débute par une sentence poétique : *Qu'un véritable amour brave la main des Parques. Infaillibles marques* n'est là que pour la rime; grand défaut de notre poésie.

Ce monologue même n'est qu'une vaine déclamation. La vraie douleur ne raisonne point tant, ne récapitule point; elle ne dit point qu'on bâtit *en l'air sur le malheur d'autrui*, et que son père *triomphe* comme son frère de ce malheur. Elle ne s'excite point à *braver la colère*, à essayer de déplaire. Tous ces vains efforts sont froids : et pourquoi? c'est qu'au fond le sujet manque à l'auteur. Dès qu'il n'y a plus de combats dans le cœur, il n'y a plus rien à dire.

V. 7. . . . . Et par un juste effort
Je la veux rendre égale aux rigueurs de mon sort.

Elle dit ici qu'elle veut rendre sa douleur *égale, par un juste effort, aux rigueurs de son sort.* Quand on fait ainsi des efforts pour proportionner sa douleur à son état, on n'est pas même poétiquement affligé.

V. 17. Un oracle m'assure, un songe me travaille.

M'assure ne signifie pas *me rassure;* et c'est *me*

rassure que l'auteur entend. Je suis effrayé, on me rassure. Je doute d'une chose, on m'assure qu'elle est ainsi... *Assurer* avec l'accusatif ne s'emploie qie pour *certifier* : *J'assure ce fait;* et en termes d'art il signifie *affermir* : Assurez cette solive, ce chevron.

V. 20. **Pour combattre mon frère on choisit mon amant.**

Cette récapitulation de la pièce précédente n'est-elle point encore l'opposé d'une affliction véritable? *Citræ leves loquuntur.*

V. 45. **Dégénérons, mon cœur, d'un si vertueux père, etc.**

Ce *dégénérons, mon cœur,* cette résolution de se mettre en colère, ce long discours, cette nouvelle sentence mal exprimée, que *c'est gloire de passer pour un cœur abattu,* enfin tout refroidit, tout glace le lecteur, qui ne souhaite plus rien. C'est, encore une fois, la faute du sujet. L'aventure des Horaces, des Curiaces et de Camille, est plus propre en effet pour l'histoire que pour le théâtre.

On ne peut trop honorer Corneille, qui a senti ce défaut, et qui en parle dans son examen avec la candeur d'un grand homme.

V. 55. **Il vient, préparons-nous à montrer constamment**
Ce que doit une amante à la mort d'un amant.

Préparons-nous augmente encore le défaut. On voit une femme qui s'étudie à montrer son afflic-

tion, qui répète, pour ainsi dire, sa leçon de douleur.

SCÈNE V.

V. 1. **Ma sœur, voici le bras qui venge nos deux frères, etc.**

Ce n'est plus là l'Horace du second acte. Ce *bras* trois fois répété, et cet ordre de rendre ce *qu'on doit à l'heur de sa victoire,* témoignent, ce semble, plus de vanité que de grandeur: il ne devrait parler à sa sœur que pour la consoler, ou plutôt il n'a rien du tout à dire. Qui l'amène auprès d'elle? est-ce à elle qu'il doit présenter les armes de ses beaux-frères? C'est au roi, c'est au sénat assemblé qu'il devait montrer ces trophées. Les femmes ne se mêlaient de rien chez les premiers Romains. Ni la bienséance, ni l'humanité, ni son devoir, ne lui permettaient de venir faire à sa sœur une telle insulte. Il paraît qu'Horace pouvait déposer au moins ces dépouilles dans la maison paternelle, en attendant que le roi vînt; que sa sœur, à cet aspect, pouvait s'abandonner à sa douleur, sans qu'Horace lui dît, *voici ce bras,* et sans qu'il lui ordonnât de ne s'entretenir jamais que de sa victoire; il semble qu'alors Camille aurait paru un peu plus coupable, et que l'emportement d'Horace aurait eu quelque excuse.

V. 18. **O d'une indigne sœur insupportable audace!**

Observez que la colère du vieil Horace contre

son fils était très intéressante, et que celle de son fils contre sa sœur est révoltante et sans aucun intérêt. C'est que la colère du vieil Horace supposait le malheur de Rome; au lieu que le jeune Horace ne se met en colère que contre une femme qui pleure et qui crie, et qu'il faut laisser crier et pleurer. Cela est historique, oui; mais cela n'est nullement tragique, nullement théâtral.

V. 19. D'un ennemi public dont je reviens vainqueur
Le nom est dans ta bouche et l'amour dans ton cœur!

Le reproche est évidemment injuste. Horace lui-même devait plaindre Curiace: c'est son beau-frère; il n'y a plus d'ennemis, les deux peuples n'en font plus qu'un. Il a dit lui-même, au second acte, qu'*il aurait voulu racheter de sa vie le sang de Curiace*.

V. 28. Donne-moi donc, barbare, un cœur comme le tien!

Ces plaintes seraient plus touchantes si l'amour de Camille avait été le sujet de la pièce; mais il n'en a été que l'épisode: on y a songé à peine; on n'a été occupé que de Rome. Un petit intérêt d'amour interrompu ne peut plus reprendre une vraie force. Le cœur doit saigner par degrés dans la tragédie, et toujours des mêmes coups redoublés, et surtout variés.

V. 51. Rome, l'unique objet de mon ressentiment! etc.

Ces imprécations de Camille ont toujours été

un beau morceau de déclamation, et ont fait valoir toutes les actrices qui ont joué ce rôle. Plusieurs juges sévères n'ont pas aimé le *mourir de plaisir;* ils ont dit que l'hyperbole est si forte, qu'elle va jusqu'à la plaisanterie.

Il y a une observation à faire; c'est que jamais les douleurs de Camille ni sa mort n'ont fait répandre une larme.

> Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez.
>
> BOILEAU.

Mais Camille n'est que furieuse; elle ne doit pas être en colère contre Rome; elle doit s'être attendue que Rome ou Albe triompherait. Elle n'a raison d'être en colère que contre Horace qui, au lieu d'être auprès du roi après sa victoire, vient se vanter assez mal à propos à sa sœur d'avoir tué son amant. Encore une fois, ce ne peut être un sujet de tragédie.

V. 70. **Va dedans les enfers plaindre ton Curiace!**

On ne se sert plus du mot de *dedans*, et il fut toujours un solécisme quand on lui donne un régime; on ne peut l'employer que dans un sens absolu : *Êtes-vous hors du cabinet? Non, je suis dedans*. Mais il est toujours mal de dire, *dedans ma chambre, dehors de ma chambre*. Corneille au cinquième acte dit :

> Dans les murs, hors des murs, tout parle de sa gloire.

Il n'aurait pas parlé français s'il eût dit *dedans les murs, dehors des murs.*

SCÈNE VI.

PROCULE.

V. 1. Que venez-vous de faire?

D'où vient ce Procule? à quoi sert ce Procule, ce personnage subalterne qui n'a pas dit un mot jusqu'ici? C'est encore un très grand défaut; non pas de ces défauts de convenance, de ces fautes qui amènent des beautés, mais de celles qui amènent de nouveaux défauts.

Cette scène a toujours paru dure et révoltante. Aristote remarque que la plus froide des catastrophes est celle dans laquelle on commet de sang froid une action atroce qu'on a voulu commettre. Addison, dans son *Spectateur*, dit que ce meurtre de Camille est d'autant plus révoltant, qu'il semble commis de sang froid, et qu'Horace, traversant tout le théâtre pour aller poignarder sa sœur, avait tout le temps de la reflexion. Le public éclairé ne peut jamais souffrir un meurtre sur le théâtre, à moins qu'il ne soit absolument nécessaire, ou que le meurtrier n'ait les plus violens remords.

SCÈNE VII.

V. 1. A quoi s'arrête ici ton illustre colère?

Sabine arrivant après le meurtre de Camille,

seulement pour reprocher cette mort à son mari, achève de jeter de la froideur sur un événement qui, autrement préparé, devait être terrible.

L'illustre colère et *les généreux coups* sont une déclamation ironique. Racine a pourtant imité ce vers dans *Andromaque.*

Que peut-on refuser à ces généreux coups?

Cette conversation de Sabine et d'Horace, après le meurtre de Camille, est aussi inutile que la scène de Proculus; elle ne produit aucun changement.

V. 22. Embrasse ma vertu pour vaincre ta faiblesse.

Est-ce là le langage qu'il doit tenir à sa femme, quand il vient d'assassiner sa sœur dans un moment de colère?

V. 23. Participe à ma gloire au lieu de la souiller.
Tâche à t'en revêtir, non à m'en dépouiller, etc.

Sans parler des fautes de langage, tous ces conseils ne peuvent faire aucun bon effet, parce que la douleur de Sabine n'en peut faire aucun.

V. 33. Mais enfin je renonce à la vertu romaine.

C'est une répétition un peu froide des vers de Curiace:

Je rends graces aux dieux de n'être pas Romain.

V. 41. Pourquoi veux-tu, cruel, agir d'une autre sorte?
Laisse en entrant ici tes lauriers à la porte.

On sent assez qu'*agir d'une autre sorte*, et *laisser en entrant les lauriers à la porte*, ne sont des expressions ni nobles ni tragiques, et que toute cette tirade est une déclamation oiseuse d'une femme inutile.

V. 57. Quelle injustice aux dieux d'abandonner aux femmes
Un empire si grand sur les plus belles ames, etc.

Cette tendresse est-elle convenable à l'assassin de sa sœur, qui n'a aucun remords de cette indigne action, et qui parle encore de sa vertu? Voyez comme ces sentences et ces discours vagues sur le pouvoir des femmes conviennent peu devant le corps sanglant de Camille qu'Horace vient d'assassiner.

V. 61. A quel point ma vertu devient-elle réduite !

Devient réduite, n'est pas français. Ce mot *devenir* ne convient jamais qu'aux affections de l'ame: on devient faible, malheureux, hardi, timide, etc.; mais on ne devient pas *forcé à*, *réduit à*.

V. 68. Et n'employons après que nous à notre mort.

Sabine parle toujours de mourir : il n'en faut pas tant parler quand on ne meurt point.

ACTE CINQUIÈME.

Corneille, dans son Jugement sur *Horace*, s'exprime ainsi: *Tout ce cinquième acte est encore une*

des causes du peu de satisfaction que laisse cette tragédie : il est tout en plaidoyers, etc. Après un si noble aveu, il ne faut parler de la pièce que pour rendre hommage au génie d'un homme assez grand pour se condamner lui-même. Si j'ose ajouter quelque chose, c'est qu'on trouvera de beaux détails dans ces plaidoyers.

Il est vrai que cette pièce n'est pas régulière, qu'il y a en effet trois tragédies absolument distinctes : la victoire d'Horace, la mort de Camille, et le procès d'Horace. C'est imiter en quelque façon le défaut qu'on reproche à la scène anglaise et à l'espagnole ; mais les scènes d'Horace, de Curiace et du vieil Horace sont d'une si grande beauté, qu'on reverra toujours ce poëme avec plaisir, quand il se trouvera des acteurs qui auront assez de talent pour faire sentir ce qu'il y a d'excellent, et faire pardonner ce qu'il y a de défectueux.

SCÈNE I.

V. 5. Nos plaisirs les plus doux ne vont point sans tristesse;

expression familière dont il ne faut jamais se servir dans le style noble. En effet, des plaisirs ne *vont* point.

V. 21. Si ma main en devient honteuse et profanée,
Vous pouvez d'un seul mot trancher ma destinée.

Une action est honteuse, mais la main ne l'est pas; elle est souillée, coupable, etc.

V. 23. **Reprenez tout ce sang de qui ma lâcheté**
A si brutalement souillé la pureté.

Lâcheté... brutalement. S'il a été lâche et brutal, pourquoi parlait-il à sa femme de *la vertu* avec laquelle il avait tué sa sœur?

V. 29. **Son amour doit se taire où toute excuse est nulle.**

Est nulle; expression qui doit être bannie des vers.

SCÈNE II.

V. 5. **Un si rare service et si fort important, etc.**

Fort est de trop.

V. 9. **J'ai su, par son rapport, et je n'en doutais pas,**
Comme de vos deux fils vous portez le trépas.

Il faut *comment;* et *portez* n'est plus d'usage.

V. 18. **Et je doute comment vous portez cette mort.**

Répétition vicieuse.

V. 29. **Sire, puisque le ciel entre les mains des rois**
Dépose sa justice et la force des lois, etc.

Il faut avouer que ce Valère fait là un fort mauvais personnage : il n'a encore paru dans la pièce que pour faire un compliment; on n'en a parlé que comme d'un homme sans conséquence. C'est un défaut capital que Corneille tâche en vain de pallier dans son examen.

V. 36. Permettez qu'il achève, et je ferai justice.

C'est la loi de l'unité de lieu qui force ici l'auteur à faire le procès d'Horace dans sa propre maison; ce qui n'est ni convenable ni vraisemblable. J'ajouterai ici une remarque purement historique; c'est que les chefs de Rome, appelés *rois*, ne rendaient point justice seuls; il fallait le concours du sénat entier, ou des délégués.

V. 41. Souffrez donc, ô grand roi, le plus juste des rois,
Que tous les gens de bien vous parlent par ma voix, etc.

Ce plaidoyer ressemble à celui d'un avocat qui s'est préparé : il n'est ni dans le génie de ces temps-là, ni dans le caractère d'un amant qui parle contre l'assassin de sa maîtresse.

V. 79. Mais je hais ces moyens qui sentent l'artifice.

Ce trait est de l'art oratoire, et non de l'art tragique; mais quelque chose que pût dire Valère, il ne pouvait toucher.

V. 115. Sire, c'est rarement qu'il s'offre une matière
A montrer d'un grand cœur la vertu tout entière, etc.

Ces vers sont beaux, parce qu'ils sont vrais et bien écrits.

V. 151. Que votre majesté désormais m'en dispense.

On ne connaissait point alors le titre de *majesté*

SCÈNE III.

V. 16. **Il mourra plus en moi qu'il ne mourrait en lui.**

Ces subtilités de Sabine jettent beaucoup de froid sur cette scène. On est las de voir une femme qui a toujours eu une douleur étudiée, qui a proposé à Horace de la tuer afin que Curiace la vengeât, et qui maintenant veut qu'on la fasse mourir pour Horace, parce qu'Horace *vit en elle*.

V. 49. **Tous trois désavoueront la douleur qui te touche...**
L'horreur que tu fais voir d'un mari vertueux.

Cela n'est pas vrai. Sabine, qui veut mourir pour Horace, n'a point montré d'horreur pour lui.

V. 114. **Il m'en reste encore un; conservez-le pour elle, etc.**

Quoique en effet tout ce cinquième acte ne soit qu'un plaidoyer hors d'œuvre, et dans lequel personne ne craint pour l'accusé, cependant il y a de temps en temps des maximes profondes, nobles, justes, qu'on écoutait autrefois avec grand plaisir. Pascal même, qui fesait un recueil de toutes les pensées qui pouvaient servir à établir un ouvrage qu'il n'a jamais pu faire, n'a pas manqué de mettre dans son agenda cette pensée de Corneille : *Il faut plaire aux esprits bien faits.*

V. 137. **J'en garde en mon esprit les forces plus pressantes.**

Force s'emploie au pluriel pour les forces du

corps, pour celles d'un état, mais non pour un discours. *Plus* est une faute.

SCÈNE DERNIÈRE.

JULIE, seule.

Camille, ainsi le ciel t'avait bien avertie
Des tragiques succès qu'il t'avait préparés;
Mais toujours du secret il cache une partie
Aux esprits les plus nets et les mieux éclairés.
Il semblait nous parler de ton proche hyménée,
Il semblait tout promettre à tes vœux innocens;
Et, nous cachant ainsi ta mort inopinée,
Sa voix n'est que trop vraie en trompant notre sens.

« Albe et Rome aujourd'hui prennent une autre face.
« Tes vœux sont exaucés; elles goûtent la paix;
« Et tu vas être unie avec ton Curiace,
« Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais. »

Ce commentaire de Julie sur le sens de l'oracle a été retranché dans les éditions suivantes. Il est visiblement imité de la fin du *Pastor fido;* mais dans l'italien cette explication fait le dénoûment; elle est dans la bouche de deux pères infortunés; elle sauve la vie au héros de la pièce. Ici c'est une confidente inutile qui dit une chose inutile. Ces vers furent récités dans les premières représentations.

Les lecteurs raisonnables trouveront bon, sans doute, qu'on ait ainsi remarqué avec une équité impartiale les grandes beautés et les défauts de Corneille, et qu'on poursuive dans cet esprit. Un

commentateur n'est pas un avocat qui cherche seulement à faire valoir en tout la cause de sa partie; et ce serait trahir la mémoire de Corneille que de ne pas imiter la candeur avec laquelle il se juge lui-même. On doit la vérité au public.

REMARQUES SUR CINNA,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1639.

AVERTISSEMENT DU COMMENTATEUR.

Ce n'est pas ici une pièce telle que *les Horaces*: on voit bien le même pinceau, mais l'ordonnance du tableau est très supérieure. Il n'y a point de double action : ce ne sont point des intérêts indépendans les uns des autres, des actes ajoutés à des actes; c'est toujours la même intrigue. Les trois unités sont aussi parfaitement observées qu'elles puissent l'être, sans que l'action soit gênée, sans que l'auteur paraisse faire le moindre effort. Il y a toujours de l'art, et l'art s'y montre rarement à découvert.

On donne ici (dans l'édition publiée par M. de Voltaire) ce chef-d'œuvre du grand Corneille tel qu'il le fit imprimer, avec le chapitre de Sénèque le philosophe, dont il tira son sujet (ainsi qu'il avait publié *le Cid* avec les vers espagnols qu'il traduisit). On y ajoute son Épître dédicatoire à Montauron, trésorier de l'épargne, et la lettre du célèbre Balzac.

ÉPITRE DÉDICATOIRE

A M. DE MONTAURON.

Monsieur,

Je vous présente un tableau d'une des plus belles actions d'Auguste. Ce monarque était tout généreux, et sa générosité n'a jamais paru avec tant d'éclat que dans les effets de sa clémence et de sa *libéralité*. Ces deux rares vertus lui étaient si naturelles et si inséparables en lui, qu'il semble qu'en cette histoire, que j'ai mise sur notre théâtre, elles se soient tour à tour entreproduites dans son ame. Il avait été si *libéral* envers Cinna, que sa conjuration ayant fait voir une ingratitude extraordinaire, il eut besoin d'un extraordinaire effort de clémence pour lui pardonner; et le pardon qu'il lui donna fut la source des nouveaux bienfaits dont il lui fut prodigue, pour vaincre tout-à-fait cet esprit qui n'avait pu être gagné par les premiers; de sorte qu'il est vrai de dire qu'il eût été moins clément envers lui, s'il eût été moins *libéral*, et qu'il eût été moins *libéral*, s'il eût été moins clément. Cela étant, à qui pourrais-je plus juste-

ment donner le portrait de l'une de ces héroïques vertus qu'à celui qui possède l'autre en un si haut degré; puisque dans cette action, ce grand prince les a si bien attachées, et comme unies l'une à l'autre, qu'elles ont été tout ensemble et la cause et l'effet l'une de l'autre?... *Votre* générosité, à l'exemple de ce grand empereur[1], prend plaisir à s'étendre sur les gens de lettres, en un temps où beaucoup pensent avoir trop récompensé leurs travaux, quand ils les ont honorés d'une louange stérile. Et certes vous avez traité quelques unes de nos muses avec tant de magnanimité, qu'en elles vous avez obligé toutes les autres, et qu'il n'en est point qui ne vous en doive un remerciement. Trouvez donc bon, monsieur, que je m'acquitte de celui que je reconnais vous en devoir, par le présent que je vous fais de ce poëme, que j'ai choisi comme le plus durable des miens, pour apprendre plus long-temps à ceux qui le liront que le *généreux* M. de Montauron, par une *libéralité* inouïe en

[1] Voilà une étrange lettre, et pour le style, et pour les sentimens. On n'y reconnaît point *la main qui crayonna l'ame du grand Pompée et l'esprit de Cinna.* Celui qui fesait des vers si sublimes n'est plus le même en prose. On ne peut s'empêcher de plaindre Corneille, et son siècle, et les beaux arts, quand on voit ce grand homme, négligé à la cour, comparer le sieur de Montauron à l'empereur Auguste. Si pourtant la reconnaissance arracha ce singulier hommage, il faut encore plus en louer Corneille que l'en blâmer; mais on peut toujours l'en plaindre.

ce siècle, s'est rendu toutes les muses redevables; et que je prends tant de part aux bienfaits dont vous avez surpris quelques unes d'elles, que je m'en dirai toute ma vie,

MONSIEUR,

Votre très humble et très obligé serviteur,

CORNEILLE.

EXTRAIT

DU LIVRE DE SÉNÈQUE LE PHILOSOPHE

DONT LE SUJET DE CINNA EST TIRÉ.

SENECA, lib. I, *de Clementia*, cap. 9[1].

Divus Augustus mitis fuit princeps, si quis illum a principatu suo æstimare incipiat : in communi quidem republica, duodevicesimum egressus annum, jam pugiones in sinum amicorum absconderat, jam insidiis M. Antonii consulis latus petierat, jam fuerat collega proscriptionis : sed cum. annum quadragesimum transisset, et in

[1] L'aventure de Cinna laisse quelque doute. Il se peut que ce soit une fiction de Sénèque, ou du moins qu'il ait ajouté beaucoup à l'histoire pour mieux faire valoir son chapitre *de la Clémence*. C'est une chose bien étonnante, que Suétone, qui entre dans tous les détails de la vie d'Auguste, passe sous silence un acte de clémence qui ferait tant d'honneur à cet empereur, et qui serait la plus mémorable de ses actions. Sénèque suppose la scène en Gaule. Dion Cassius, qui rapporte cette anecdote long-temps après Sénèque, au milieu du troisième siècle de notre ère vulgaire, dit que la chose arriva dans Rome. J'avoue que je croirai difficilement qu'Auguste ait nommé sur-le-champ premier consul un homme convaincu d'avoir voulu l'assassiner.

Mais, vraie ou fausse, cette clémence d'Auguste est un des plus nobles sujets de tragédie, une des plus belles instructions pour les princes. C'est une grande leçon de mœurs; c'est, à mon avis, le chef-d'œuvre de Corneille, malgré quelques défauts.

Gallia moraretur, delatum est ad eum indicium L. Cinnam, stolidi ingenii virum, insidias ei struere. Dictum est et ubi, et quando, et quemadmodum aggredi vellet. Unus ex consciis deferebat; constituit se ab eo vindicare. Consilium amicorum advocari jussit.

Nox illi inquieta erat, cum cogitaret adolescentem nobilem, hoc detracto integrum, Cn. Pompei nepotem, damnandum. Jam unum hominem occidere non poterat, cum M. Antonio proscriptionis edictum inter cœnam dictaret. Gemens subinde voces emittebat varias et inter se contrarias. « Quid « ergo? Ego percussorem meum securum ambu« lare patiar, me sollicito? Ergo non dabit pœnas, « qui tot civilibus bellis frustra petitum caput, « tot navalibus, tot pedestribus præliis incolume, « postquam terra marique pax parta est, non « occidere constituit, sed immolare? » (Nam sacrificantem placuerat adoriri.) Rursus silentio interposito majore multo voce sibi quam Cinnæ irascebatur. « Quid vivis, si perire te tam mul« torum interest? Quis finis erit suppliciorum? « quis sanguinis? Ego sum nobilibus adolescentu« lis expositum caput, in quod mucrones acuant. « Non est tanti vita, si, ut ego non peream, tam « multa perdenda sunt. » Interpellavit tandem illum Livia uxor; et, « Admittis, inquit, muliebre « consilium? Fac quod medici solent; ubi usitata

« remedia non procedunt, tentant contraria. Se-
« veritate nihil adhuc profecisti: Salvidienum Le-
« pidus secutus est, Lepidum Muræna, Murænam
« Cæpio, Cæpionem Egnatius, ut alios taceam
« quos tantum ausos pudet: nunc tenta quomodo
« tibi cedat clementia. Ignosce L. Cinnæ: depre-
« hensus est; jam nocere tibi non potest; prodesse
« famæ tuæ potest. »

Gavisus sibi quod advocatum invenerat, uxori quidem gratias egit: renuntiari autem extemplo amicis quos in consilium rogaverat imperavit, et Cinnam unum ad se accersit, dimissisque omnibus e cubiculo, cum alteram poni Cinnæ cathedram jussisset: « Hoc, inquit, primum à te peto
« ne me loquentem interpelles, ne medio sermone
« meo proclames: dabitur tibi loquendi liberum
« tempus. Ego te, Cinna, cum in hostium castris
« invenissem, non tantum factum mihi inimi-
« cum, sed natum servavi; patrimonium tibi
« omne concessi; hodie tam felix es et tam dives,
« ut victo victores invideant: sacerdotium tibi pe-
« tenti, præteritis compluribus quorum parentes
« mecum militaverant, dedi. Cum sic de te me-
« ruerim, occidere me constituisti! »

Cum ad hanc vocem exclamasset Cinna, procul hanc ab se abesse dementiam: « Non præstas, in-
« quit, fidem, Cinna; convenerat ne interloque-
« reris. Occidere, inquam, me paras. » Adjecit

locum, socios, diem, ordinem insidiarun, cui commissum esset ferrum. Et cum defixum videret, nec ex conventione jam, sed ex conscientia tacentem : « Quo, inquit, hoc animo facis? ut ipse « sis princeps? Male me hercule cum populo ro- « mano agitur, si tibi ad imperandum nihil præ- « ter me obstat. Domum tuam tueri non potes; « nuper libertini hominis gratia in privato judicio « superatus es. Adeo nihil facilius potes quam con- « tra Cæsarem advocare? Cedo, si spes tuas solus « impedio. Paulusne te et Fabius Maximus et Cossi « et Servilii ferent, tantumque agmen nobilium, « non inania nomina præferentium, sed eorum « qui imaginibus suis decori sunt? » Ne totam ejus orationem repetendo magnam partem voluminis occupem, diutius enim quam duabus horis locutum esse constat, cum hanc pœnam, qua sola erat contentus futurus, extenderet. « Vitam tibi, « inquit, Cinna, iterum do, prius hosti, nunc « insidiatori ac parricidæ. Ex hodierno die inter « nos amicitia incipiat. Contendamus, utrum ego « meliore fide vitam tibi dederim, an tu debeas. » Post hæc detulit ultro consulatum, questus quod non auderet petere, amicissimum, fidelissimumque habuit, hæres solus fuit illi, nullis amplius insidiis ab ullo petitus est.

LETTRE DE M. DE BALZAC

A M. DE CORNEILLE.

MONSIEUR,

[1] J'ai senti un notable soulagement depuis l'arrivée de votre paquet, et je crie miracle dès le commencement de ma lettre. Votre *Cinna* guérit les malades : il fait que les paralytiques battent des mains : il rend la parole à un muet, ce serait trop peu de dire à un enrhumé. En effet, j'avais perdu la parole avec la voix, et puisque je les recouvre l'une et l'autre par votre moyen, il est bien juste que je les emploie toutes deux à votre gloire, et à dire sans cesse : *La belle chose!* Vous avez peur néanmoins d'être de ceux qui sont accablés par la majesté des sujets qu'ils traitent, et ne pensez pas avoir apporté assez de force pour soutenir la grandeur romaine. Quoique cette modestie me plaise, elle ne me persuade pas, et je m'y oppose pour l'intérêt de la vérité. Vous êtes trop

[1] Les étrangers verront dans cette lettre quelle était l'éloquence de ce temps-là. Il n'est guère convenable peut-être que l'éloquence soit le partage d'une lettre familière ; et, comme dit M. l'abbé d'Olivet, Balzac écrivait une lettre comme Lingendes fesait un sermon ou un panégyrique ; il s'étudiait à prodiguer les figures.

subtil examinateur d'une composition universellement approuvée : et, s'il était vrai qu'en quelqu'une de ses parties vous eussiez senti quelque faiblesse, ce serait un secret entre vos muses et vous, car je vous assure que personne ne l'a reconnue. La faiblesse serait de notre expression, et non pas de votre pensée ; elle viendrait du défaut des instrumens, et non pas de la faute de l'ouvrier : il faudrait en accuser l'incapacité de notre langue.

Vous nous faites voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris, et ne l'avez point brisée en la remuant. Ce n'est point une Rome de Cassiodore[1], et aussi déchirée qu'elle était au siècle des Théodorics ; c'est une Rome de Tite-Live, et aussi pompeuse qu'elle était au temps des premiers Césars. Vous avez même trouvé ce qu'elle avait perdu dans les ruines de la république, cette noble et magnanime fierté ; et il se voit bien quelques passables traducteurs de ses paroles et de ses locutions, mais vous êtes le vrai et le fidèle interprète de son esprit et de son courage. Je dis plus, monsieur, vous êtes souvent son pédagogue, et l'avertissez de la bienséance, quand elle ne s'en souvient pas. Vous êtes le réformateur du vieux temps, s'il a besoin d'embellissement ou d'appui. Aux endroits où Rome est de brique, vous la re-

[1] Pourquoi parler de Théodoric et de Cassiodore, quand il s'agit d'Auguste ?

bâtissez de marbre : quand vous trouvez du vide, vous le remplissez d'un chef-d'œuvre, et je prends garde que ce que vous prêtez à l'histoire est toujours meilleur que ce que vous empruntez d'elle.

La femme d'Horace et la maîtresse de Cinna, qui sont vos deux véritables enfantemens, et les deux pures créatures de votre esprit, ne sont-elles pas aussi les principaux ornemens de vos deux poëmes? Et qu'est-ce que la sainte antiquité a produit de vigoureux et de ferme dans le sexe faible qui soit comparable à ces nouvelles héroïnes que vous avez mises au monde, à ces Romaines de votre façon? Je ne m'ennuie point depuis quinze jours de considérer celle que j'ai reçue la dernière.

Je l'ai fait admirer à tous les habiles de notre province : nos orateurs et nos poëtes en disent merveilles; mais un docteur de mes voisins, qui se met d'ordinaire sur le haut style, en parle certes d'une étrange sorte; et il n'y a point de mal que vous sachiez jusqu'où vous avez porté son esprit. Il se contentait le premier jour de dire que votre Émilie était la rivale de Caton et de Brutus dans la passion de la liberté. A cette heure il va bien plus loin : tantôt il la nomme *la possédée du démon de la république*, et quelquefois la *belle, la raisonnable, la sainte*[1], *et l'adorable furie.*

[1] Voilà une plaisante épithète que celle de *sainte*, donnée par ce docteur à Émilie.

Voilà d'étranges paroles sur le sujet de votre Romaine, mais elles ne sont pas sans fondement. Elle inspire en effet toute la conjuration, et donne chaleur au parti par le feu qu'elle jette dans l'ame du chef. Elle entreprend, en se vengeant [1], de venger toute la terre: elle veut sacrifier à son père une victime qui serait trop grande pour Jupiter même. C'est à mon gré une personne si excellente, que je pense dire peu à son avantage, de dire que vous êtes beaucoup plus heureux en votre race que Pompée n'a été en la sienne, et que votre fille Émilie vaut, sans comparaison, davantage que Cinna son petit-fils. Si celui-ci même a plus de vertu que n'a cru Sénèque, c'est pour être tombé entre vos mains et à cause que vous avez pris soin de lui. Il vous est obligé de son mérite, comme à Auguste de sa dignité. L'empereur le fit consul, et vous l'avez fait *honnête homme* [2]; mais vous l'avez pu faire par les lois d'un art qui polit et orne la

[1] Il paraît qu'en effet Émilie était regardée comme le premier personnage de la pièce, et que dans le commencement on n'imaginait pas que l'intérêt pût tomber sur Auguste.

[2] C'est donc Cinna qu'on regardait comme l'honnête homme de la pièce, parce qu'il avait voulu venger la liberté publique. En ce cas, il fallait qu'on ne regardât la clémence d'Auguste que comme un trait de politique conseillé par Livie.

Dans les premiers mouvemens des esprits émus par un poëme tel que *Cinna*, on est frappé et ébloui de la beauté des détails; on est long-temps sans former un jugement précis sur le fond de l'ouvrage.

vérité, qui permet de favoriser en imitant, qui quelquefois se propose le semblable, et quelquefois le meilleur. J'en dirais trop si j'en disais davantage. Je ne veux pas commencer une dissertation, je veux finir une lettre, et conclure par les protestations ordinaires, mais très sincères et très véritables, que je suis,

MONSIEUR,

Votre très humble serviteur,

BALZAC.

CINNA,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE I.

ÉMILIE.

Plusieurs actrices ont supprimé ce monologue dans les représentations. Le public même paraissait souhaiter ce retranchement. On y trouvait de l'amplification. Ceux qui fréquentent les spectacles disaient qu'Émilie ne devait pas ainsi se parler à elle-même, se faire des objections et y répondre; que c'était une déclamation de rhétorique; que les mêmes choses qui seraient très convenables quand on parle à sa confidente sont très déplacées quand on s'entretient toute seule avec soi-même; qu'enfin la longueur de ce monologue y jetait de la froideur; et qu'on doit toujours supprimer ce qui n'est pas nécessaire.

Cependant j'étais si touché des beautés répandues dans cette première scène, que j'engageai l'actrice qui jouait Émilie à la remettre au théâtre; et elle fut très bien reçue.

V. 1. **Impatiens désirs d'une illustre vengeance, etc.**

Quand il se trouve des acteurs capables de jouer *Cinna*, on retranche assez communément ce monologue. Le public a perdu le goût de ces déclamations; celle-ci n'est pas nécessaire à la pièce. Mais n'a-t-elle pas de grandes beautés? n'est-elle pas majestueuse et même assez passionnée? Boileau trouvait dans ces *impatiens désirs, enfans du ressentiment, embrassés par la douleur*, une espèce de famille : il prétendait que les grands intérêts et les grandes passions s'expriment plus naturellement; il trouvait que le poëte paraît trop ici, et le personnage trop peu.

V. 5. **Vous prenez sur mon ame un trop puissant empire.**

Il y avait dans les premières éditions, *vous régnez sur mon ame avecque trop d'empire : avecque* fesait un son dur et traînant comme on l'a déja remarqué. On ne peut corriger mieux.

V. 9. **Quand je regarde Auguste au milieu de sa gloire.**

Il y avait dans les premières éditions : *Au trône de sa gloire.*

V. 10. **Et que vous reprochez à ma triste mémoire**
Que par sa propre main mon père massacré
Du trône où je le vois fait le premier degré.

Ces désirs rappellent à Émilie le meurtre de

son père, et ne lui reprochent pas. Il fallait dire : *Vous me reprochez de ne l'avoir pas encore vengé*, et non pas : *Vous me reprochez sa proscription*, car elle n'est certainement pas cause de cette mort.

V. 13. Quand vous me présentez cette sanglante image,
La cause de ma haine, et l'effet de sa rage.

Émilie a déja dit quelle est la cause de sa haine; la cause et l'effet paraissent trop recherchés.

V. 16. Et crois, pour une mort, lui devoir mille morts...
Sans attirer sur soi mille et mille tempêtes.

Mille morts, mille et mille tempêtes, ne sont que de légères négligences auxquelles il ne faut pas prendre garde dans les ouvrages de génie, et surtout dans ceux du siècle de Corneille, mais qu'il faut éviter soigneusement aujourd'hui.

V. 18. J'aime encor plus Cinna que je ne hais Auguste.

De bons critiques qui connaissent l'art et le cœur humain n'aiment pas qu'on annonce ainsi de sang-froid les sentimens de son cœur. Ils veulent que les sentimens échappent à la passion. Ils trouvent mauvais qu'on dise : *J'aime plus celui-ci que je ne hais celui-là, je sens refroidir mon mouvement bouillant, je m'irrite contre moi-même, j'ai de la fureur*. Ils veulent que cette fureur, cet amour, cette haine, ces bouillans mouvemens, éclatent

sans que le personnage vous en avertisse. C'est le grand art de Racine. Ni Phèdre, ni Iphigénie, ni Agrippine, ni Roxane, ni Monime, ne débutent par venir étaler leurs sentimens secrets dans un monologue, et pour raisonner sur les intérêts de leurs passions; mais il faut toujours se souvenir que c'est Corneille qui a débrouillé l'art, et que, si ces amplifications de rhétorique sont un défaut aux yeux des connaisseurs, ce défaut est réparé par de très grandes beautés.

V. 48. **Amour, sers mon devoir, et ne le combats plus.**

Il semble que le monologue devrait finir là. Les quatre derniers vers ne sont-ils pas surabondans? les pensées n'en sont-elles pas recherchées et hors de la nature? Qu'importe de la gloire ou de la honte de l'amour? Qu'est-ce que ce devoir qui ne triomphera que pour couronner l'amour? D'ailleurs, dans le dernier de ces vers, au lieu de

Et ne triomphera que pour te couronner,

il faudrait, *il ne triomphera;* mais les vers précédens paraissent dignes de Corneille, et j'ose croire qu'au théâtre il faudrait réciter ce monologue en retranchant seulement ces quatre derniers vers qui ne sont pas dignes du reste.

SCÈNE II.

V. 2. **Quoique j'aime Cinna, quoique mon cœur l'adore,**
S'il me veut posséder, Auguste doit périr.

Des critiques trouvent ce premier vers languissant, par le soin même que prend l'auteur de lui donner de la force; ils disent qu'*adore* n'est que la répétition de *j'aime.*

V. 7. **Par un si grand dessein vous vous faites juger...**

Vous vous faites juger est plus languissant : d'ailleurs c'est un grand secret; on ne peut encore le juger.

V. 8. **Digne sang de celui que vous voulez venger;**

Toranius était un plébéien inconnu qui n'avait joué aucun rôle, et qu'Octave sacrifia dans les proscriptions, parce qu'il était riche.

V. 29. **Je recevrais de lui la place de Livie**
Comme un moyen plus sûr d'attenter à sa vie.

Ce sentiment furieux est, à mon gré, une raison pour ne pas supprimer le monologue qui prépare cette férocité.

V. 37. **Tant de braves Romains, tant d'illustres victimes,**
Qu'à son ambition ont immolés ses crimes, etc.

Ambition ont est bien dur à l'oreille.

Fuyez des mauvais sons le concours odieux.
BOILEAU.

V. 51. Et tu verrais mes pleurs couler pour son trépas
Qui, le fesant périr, ne me vengerait pas, etc.

Ce sentiment atroce et ces beaux vers ont été imités par Racine dans *Andromaque* :

. . . . Ma vengeance est perdue,
S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue.

V. 73. Tout beau, ma passion, deviens un peu moins forte.

Tout beau revient au *pian piano* des Italiens. Ce mot familier est banni du discours sérieux, à plus forte raison de la poésie, et l'apostrophe à sa passion sort du ton du dialogue et de la vérité; c'est un tour de rhéteur qu'on se permettait encore.

V. 81. Quoi qu'il en soit, qu'Auguste ou que Cinna périsse,
Aux mânes paternels je dois ce sacrifice.

Il semble, par ces expressions, qu'elle doive le sacrifice de Cinna.

V. 88. Et c'est à faire enfin à mourir après lui.

Et c'est à faire est encore une expression bourgeoise hors d'usage, même aujourd'hui chez le peuple. Remarquez que dans cette scène il n'y a presque que ces deux mots à reprendre, et que la pièce est faite depuis six-vingts ans. Ce n'est qu'une scène avec une confidente, et elle est sublime.

SCÈNE III.

V. 17. Plût aux dieux que vous-même eussiez vu de quel zèle
Cette troupe entreprend une action si belle! etc.

Ce discours de Cinna est un des plus beaux morceaux d'éloquence que nous ayons dans notre langue.

V. 28. Amis, leur ai-je dit, voici le jour heureux
Qui doit conclure enfin nos desseins généreux.

Le mot *dessein* ne convient pas à *conclure*. Il me semble qu'on conclut une affaire, un traité, un marché; que l'on consomme un dessein, qu'on l'exécute, qu'on l'effectue. Peut-être que le verbe *remplir* eût été plus juste et plus poétique que *conclure*.

V. 33. Là, par un long récit de toutes les misères
Que durant notre enfance ont enduré nos pères...

Durant et *enduré*, dans le même vers, ne sont qu'une inadvertance; il était aisé de mettre *pendant notre enfance;* mais *ont enduré* paraît une faute aux grammairiens; ils voudraient *les misères qu'ont endurées nos pères*. Je ne suis point du tout de leur avis. Il serait ridicule de dire : *les misères qu'ont souffertes nos pères*, quoiqu'il faille dire : *les misères que nos pères ont souffertes*. S'il n'est pas permis à un poëte de se servir en ce cas du participe absolu, il faut renoncer à faire des vers.

V. 41. Où les meilleurs soldats et les chefs les plus braves
Mettaient toute leur gloire à devenir esclaves;
Où, pour mieux assurer la honte de leurs fers,
Tous voulaient à leur chaîne attacher l'univers.

Les premières éditions portent :

Où le but des soldats et des chefs les plus braves
C'était d'être vainqueurs pour devenir esclaves;
Où chacun trahissait, aux yeux de l'univers,
Soi-même et son pays pour se donner des fers.

Ce mot *but*, dans cette place, ne paraissait ni assez noble ni assez juste. *Aux yeux de l'univers* était un faible hémistiche, un de ces vers oiseux qui servaient uniquement à la rime. Corneille corrigea ces deux petites fautes, et mit à la place ces vers dignes du reste de cet admirable récit.

V. 65. Vous dirai-je les noms de ces grands personnages
Dont j'ai dépeint les morts pour aigrir les courages?

Dans le temps de Corneille on disait *les courages* pour *les esprits*. On peut même se servir encore du mot *courage* en ce sens; mais *aigrir* n'est pas assez fort. Cinna a peint les proscriptions pour faire horreur, pour enflammer les esprits, pour les irriter, pour les envenimer, pour les saisir d'indignation, pour les remplir des fureurs de la vengeance.

V. 81. Mais nous pouvons changer un destin si funeste.

Il y avait auparavant :

Rendons toutefois grace à la bonté céleste.

V. 85. Lui mort, nous n'avons point de vengeur ni de maître.

Il veut dire : *mort, il est sans vengeur, et nous sommes sans maître* : en effet, c'est Rome qui a des vengeurs dans les assassins du tyran. Corneille entend donc qu'Auguste restera sans vengeance.

V. 86. Avec la liberté Rome s'en va renaître.

S'en va renaître. Cette expression n'est point fautive en poésie, au contraire : voyez dans l'*Iphigénie* de Racine :

> Et ce triomphe heureux qui s'en va devenir
> L'éternel entretien des siècles à venir.

Cet exemple est un de ceux qui peuvent servir à distinguer le langage de la poésie de celui de la prose.

V. 110. Demain j'attends la haine ou la faveur des hommes,
Le nom de parricide ou de libérateur,
César celui de prince ou d'un usurpateur.

Il faut *d'usurpateur* dans la règle; *il aura le nom de prince légitime ou d'usurpateur*. Mais gênons la poésie le moins que nous pourrons.

V. 115. Et le peuple, inégal à l'endroit des tyrans,
S'il les déteste morts, les adore vivans.

Ce terme *à l'endroit* n'est plus d'usage dans le style noble.

V. 127. Sont-ils morts tout entiers avec leurs grands desseins?...

Il y avait :

Et sont-ils morts entiers avecque leurs desseins ?

D'abord l'auteur substitua : *et sont-ils morts entiers avec leurs grands desseins ;* ensuite il mit : *sont-ils morts tout entiers.* Cette expression sublime, *mourir tout entier,* est prise du latin d'Horace, *non omnis moriar;* et *tout entier* est plus énergique. Racine l'a imitée dans sa belle pièce d'*Iphigénie.*

Ne laisser aucun nom, et mourir tout entier.

V. 133. Va marcher sur leurs pas...

Il faudrait *va, marche;* on ne dit pas plus *allons marcher* qu'*allons aller.*

Ibid. Où l'honneur te convie.

Convie est une très belle expression ; elle était très usitée dans le grand siècle de Louis XIV. Il est à souhaiter que ce mot continue d'être en usage.

V. 135. Souviens-toi du beau feu dont nous sommes épris...
Que tu me dois ton cœur, que mes faveurs t'attendent.

Ailleurs ce mot de *faveurs* exciterait le ris et le murmure, mais ce mot est ici confondu dans la foule des beautés de cette scène, si vive, si éloquente et si romaine.

SCÈNE IV.

V. 1. **Seigneur, César vous mande, et Maxime avec vous.**

L'intrigue est nouée dès le premier acte; le plus grand intérêt et le plus grand péril s'y manifestent. C'est un coup de théâtre.

Remarquez que l'on s'intéresse d'abord beaucoup au succès de la conspiration de Cinna et d'Émilie; 1° parce que c'est une conspiration; 2° parce que l'amant et la maîtresse sont en danger; 3° parce que Cinna a peint Auguste avec toutes les couleurs que les proscriptions méritent, et que dans son récit il a rendu Auguste exécrable; 4° parce qu'il n'y a point de spectateur qui ne prenne dans son cœur le parti de la liberté. Il est important de faire voir que, dans ce premier acte, Cinna et Émilie s'emparent de tout l'intérêt. On tremble qu'ils ne soient découverts. Vous verrez qu'ensuite cet intérêt change, et vous jugerez si c'est un défaut ou non.

V. 23. **Je verse assez de pleurs pour la mort de mon père.**

Peut-être ces pleurs, disent les critiques sévères, sont un peu trop de commande, peut-être n'est-il pas bien naturel qu'on pleure son père au bout de vingt ans; et il est certain que les spectateurs ne pleurent point ce Toranius, père d'Émilie. Mais si Corneille s'élève ici au dessus de la nature,

il ne choque point la nature. C'est une beauté plutôt qu'un défaut.

V. 41. Je mourrai tout ensemble heureux et malheureux :
Heureux, etc.

Boileau reprenait cet *heureux et malheureux;* il y trouvait trop de recherche, et je ne sais quoi d'alambiqué. On peut dire, *heureux dans mon malheur;* l'exact et l'élégant Racine l'a dit: mais être à la fois heureux et malheureux, expliquer et retourner cette antithèse, cette énigme, cela n'est pas de la véritable éloquence.

V. 72. Je fais de ton destin des règles à mon sort

n'est pas, à la vérité, une expression heureuse; mais y a-t-il des fautes au milieu de tant de beaux vers, avec tant d'intérêt, de grandeur et d'éloquence?

V. 73. Et j'obtiendrai ta vie, ou je suivrai ta mort.

Je suivrai ta mort n'exprime pas ce que l'auteur veut dire, *je mourrai après toi.*

V. 75. Va-t'en, et souviens-toi seulement que je t'aime.

Seulement fait là un mauvais effet, car Cinna doit se souvenir de son entreprise et de ses amis.

On ne remarque ces légères inadvertances qu'en faveur des étrangers et des commençans.

ACTE SECOND.

SCÈNE I.

Corneille, dans son examen de *Cinna*, semble se condamner d'avoir manqué à l'unité de lieu. *Le premier acte*, dit-il, *se passe dans l'appartement d'Émilie, le second dans celui d'Auguste* : mais il fait aussi réflexion que l'unité s'étend à tout le palais; il est impossible que cette unité soit plus rigoureusement observée. Si on avait eu des théâtres véritables, une scène semblable à celle de Vicence, qui représentât plusieurs appartemens, les yeux des spectateurs auraient vu ce que leur esprit doit suppléer. C'est la faute des constructeurs, quand un théâtre ne représente pas les différens endroits où se passe l'action, dans une même enceinte, une place, un temple, un palais, un vestibule, un cabinet, etc. Il s'en fallait beaucoup que le théâtre fût digne des pièces de Corneille. C'est une chose admirable sans doute d'avoir supposé cette délibération d'Auguste avec ceux mêmes qui viennent de faire serment de l'assassiner. Sans cela, cette scène serait plutôt un beau morceau de déclamation qu'une belle scène de tragédie.

V. 3. Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde;

Cette grandeur sans borne, et cet illustre rang
Qui m'a jadis coûté tant de peine et de sang, etc.

Cet empire absolu, ce pouvoir souverain, la terre et l'onde, tout le monde, et cet illustre rang, sont une redondance, un pléonasme, une petite faute.

Fénélon, dans sa Lettre à l'académie sur l'éloquence, dit : « Il me semble qu'on a donné souvent aux Romains un discours trop fastueux ; je « ne trouve point de proportion entre l'emphase « avec laquelle Auguste parle dans la tragédie de « *Cinna*, et la modeste simplicité avec laquelle « Suétone le dépeint. » Il est vrai : mais ne faut-il pas quelque chose de plus relevé sur le théâtre que dans Suétone? Il y a un milieu à garder entre l'enflure et la simplicité. Il faut avouer que Corneille a quelquefois passé les bornes.

L'archevêque de Cambrai avait d'autant plus raison de reprendre cette enflure vicieuse, que, de son temps, les comédiens chargeaient encore ce défaut par la plus ridicule affectation dans l'habillement, dans la déclamation et dans les gestes. On voyait Auguste arriver avec la démarche d'un matamore, coiffé d'une perruque carrée qui descendait par devant jusqu'à la ceinture; cette perruque était farcie de feuilles de laurier, et surmontée d'un large chapeau avec deux rangs de plumes rouges. Auguste, ainsi défiguré par des bateleurs gaulois sur un théâtre de marionnettes,

était quelque chose de bien étrange. Il se plaçait sur un énorme fauteuil à deux gradins, et Maxime et Cinna étaient sur deux petits tabourets. La déclamation ampoulée répondait parfaitement à cet étalage, et surtout Auguste ne manquait pas de regarder Cinna et Maxime du haut en bas avec un noble dédain, en prononçant ces vers :

> Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
> D'un courtisan flatteur la présence importune.

Il fesait bien sentir que c'était eux qu'il regardait comme des courtisans flatteurs. En effet, il n'y a rien dans le commencement de cette scène qui empêche que ces vers ne puissent être joués ainsi. Auguste n'a point encore parlé avec bonté, avec amitié à Cinna et à Maxime; il ne leur a encore parlé que de son pouvoir absolu sur la terre et sur l'onde. On est même un peu surpris qu'il leur propose tout d'un coup son abdication de l'empire, et qu'il les ait mandés avec tant d'empressement pour écouter une résolution si soudaine, sans aucune préparation, sans aucun sujet, sans aucune raison prise de l'état présent des choses.

Lorsqu'Auguste examinait avec Agrippa et avec Mécène s'il devait conserver ou abdiquer sa puissance, c'était dans les occasions critiques qui amenaient naturellement cette délibération ; c'était

dans l'intimité de la conversation, c'était dans des effusions de cœur. Peut-être cette scène eût-elle été plus vraisemblable, plus théâtrale, plus intéressante, si Auguste avait commencé par traiter Cinna et Maxime avec amitié, s'il leur avait parlé de son abdication comme d'une idée qui leur était déja connue; alors la scène ne paraîtrait plus amenée comme par force, uniquement pour faire un contraste avec la conspiration. Mais, malgré toutes ces observations, ce morceau sera toujours un chef-d'œuvre par la beauté des vers, par les détails, par la force du raisonnement et par l'intérêt même qui doit en résulter; car est-il rien de plus intéressant que de voir Auguste rendre ses propres assassins arbitres de sa destinée? Il serait mieux, j'en conviens, que cette scène eût pu être préparée; mais le fond est toujours le même, et les beautés de détail, qui seules peuvent faire les succès des poëtes, sont d'un genre sublime.

V. 11. L'ambition déplaît quand elle est assouvie, etc.

Ces maximes générales sont rarement convenables au théâtre (comme nous le remarquons plusieurs fois), surtout quand leur longueur dégénère en dissertation; mais ici elles sont à leur place. La passion et le danger n'admettent point les maximes. Auguste n'a point de passion, et n'éprouve point ici de dangers; c'est un homme

qui réfléchit, et ses réflexions mêmes servent encore à justifier le projet de renoncer à l'empire. Ce qui ne serait pas permis dans une scène vive et passionnée est ici admirable.

V. 16. **Et monté sur le faîte il aspire à descendre.**

Racine admirait surtout ce vers, et le fesait admirer à ses enfans. En effet ce mot *aspire*, qui d'ordinaire s'emploie avec *s'élever*, devient une beauté frappante quand on le joint à *descendre*. C'est cet heureux emploi de mots qui fait la belle poésie, et qui fait passer un ouvrage à la postérité.

V. 21. Mille ennemis secrets, la mort à tous propos...

La mort à tous propos est trop familier. Si ces légers défauts se trouvaient dans une tirade faible, ils l'affaibliraient encore; mais ces négligences ne choquent personne dans un morceau si supérieurement écrit : ce sont de petites pierres entourées de diamans; elles en reçoivent de l'éclat et n'en ôtent point.

V. 22. **Point de plaisir sans trouble, et jamais de repos,**

est trop faible, trop inutile après *la mort à tous propos*.

V. 35. **Et l'ordre du destin qui gêne nos pensées**
N'est pas toujours écrit dans les choses passées,

ne fait pas un sens clair; il veut dire : *le destin que*

nous cherchons à connaître n'est pas toujours écrit dans les événemens passés qui pourraient nous instruire. La grande difficulté des vers est d'exprimer ce qu'on pense.

V. 40. **Vous, qui me tenez lieu d'Agrippe et de Mécène...**

Auguste eut en effet, à ce qu'on dit, cette conversation avec Agrippa et Mécénas. Dion Cassius les fait parler tous deux; mais qu'il est faible et stérile en comparaison de Corneille!

Dion Cassius fait parler ainsi Mécénas : *Consultez plutôt les besoins de la patrie que la voix du peuple, qui, semblable aux enfans, ignore ce qui lui est profitable ou nuisible. La république est comme un vaisseau battu de la tempête, etc.* Comparez ces discours à ceux de Corneille, dans lesquels il avait la difficulté de la rime à surmonter.

Cette scène est un traité du droit des gens. La différence que Corneille établit entre l'usurpation et la tyrannie était une chose toute nouvelle; et jamais écrivain n'avait étalé des idées politiques en prose aussi fortement que Corneille les approfondit en vers.

V. 51. **Malgré notre surprise, etc.**

Ce mot est la critique du peu de préparation donnée* à cette scène. En effet, est-il naturel qu'Au-

* Si l'orthographe de Voltaire était à ma disposition, je mettrais ici *donné* au lieu de *donnée*.

guste veuille ainsi abdiquer tout d'un coup sans aucun sujet, sans aucune raison nouvelle?

V. 67. Rome est dessous vos lois par le droit de la guerre.

Comme il faut des remarques grammaticales, surtout pour les étrangers, on est obligé d'avertir que *dessous* est adverbe, et n'est point préposition : *Est-il dessus? est-il dessous? il est sous vous; il est sous lui.*

V. 73. C'est ce que fit César; il vous faut aujourd'hui
Condamner sa mémoire, ou faire comme lui.

Le mot de *faire* est prosaïque et vague : *régner comme lui* eût mieux valu.

V. 77. Et vous devez aux dieux compte de tout le sang
Dont vous l'avez vengé pour monter à son rang.

Cela n'est pas français; il a vengé César *par le sang*, et non *du sang*. Il fallait :

Et vous devez aux dieux compte de tout le sang
Que vous avez versé pour monter à son rang.

V. 79. N'en craignez point, seigneur, les tristes destinées;
Un plus puissant démon veille sur vos années.

Il y avait d'abord :

Mais sa mort vous fait peur, seigneur; les destinées
D'un soin bien plus exact veillent sur vos années.

Corneille a changé heureusement ces deux vers. Quelques personnes reprennent *les destinées;* elles

prétendent que la mort de César est le destin de César, sa destinée; et que ce mot au pluriel ne peut signifier un seul événement. Je crois cette critique aussi injuste que fine; car s'il n'est pas permis à la poésie de dire *destinées* pour *destins*, *graces*, *faveurs*, *dons*, *inimitiés*, *haines*, *etc.*, au pluriel, c'est vouloir qu'on ne fasse pas de vers.

V. 81. **On a dix fois sur vous attenté sans effet,**
Et qui l'a voulu perdre au même instant l'a fait.

On ne sait point à quoi se rapporte *le perdre*, on pourrait entendre par ces vers, *ceux qui ont attenté sur vous se sont perdus*. Il faut éviter ce mot *faire*, surtout à la fin d'un vers: petite remarque, mais utile; ce mot *faire* est trop vague; il ne présente ni idée déterminée ni image; il est lâche, il est prosaïque.

V. 107. **Votre Rome autrefois vous donna la naissance.**

La tyrannie du vers amène très mal à propos ce mot oiseux *autrefois*.

V. 109. **Et Cinna vous impute à crime capital**
La libéralité vers le pays natal.

Le pays natal n'est pas du style noble. *La libéralité* n'est pas le mot propre; car *rendre la liberté à sa patrie* est bien plus que *liberalitas Augusti.*

V. 113. Et ce n'est qu'un objet digne de nos mépris,
Si de ses pleins effets l'infamie est le prix !

Cette phrase n'a pas la clarté, l'élégance, la justesse nécessaire. La vertu est donc un objet digne de nos mépris, si l'infamie est le prix de ses pleins effets. Remarquez de plus qu'*infamie* n'est pas le mot propre. Il n'y a point d'infamie à renoncer à l'empire.

V. 117. Mais commet-on un crime indigne de pardon,
Quand la reconnaissance est au dessus du don ?

La rime a encore produit cet hémistiche, *indigne de pardon ;* ce n'est assurément pas un crime impardonnable de donner plus qu'on n'a reçu. Les vers, pour être bons, doivent avoir l'exactitude de la prose en s'élevant au dessus d'elle.

V. 125. Et peu de généreux vont jusqu'à dédaigner,
Après un sceptre acquis, la douceur de régner.

Après un sceptre acquis. Cet hémistiche n'est pas heureux, et ces deux vers sont de trop après celui-ci :

Mais pour y renoncer il faut la vertu même.

C'est toujours gâter une belle pensée que de vouloir y ajouter : c'est une abondance vicieuse.

V. 131. Il passe pour tyran quiconque s'y fait maître...

Cet *il*, qui était autrefois un tour très heureux,

la tyrannie de l'usage l'a aboli. *Il est un tyran celui qui asservit son pays; il est un perfide celui qui manque à sa parole :* on a encore conservé ce tour, *ils sont dangereux ces ennemis du théâtre, ces rigoristes outrés.*

V. 132. Qui le sert pour esclave, et qui l'aime pour traître.

Voilà encore de cette abondance superflue et stérile. Pourquoi celui qui aime un usurpateur est-il traître? il n'est certainement pas traître parce qu'il l'aime. Quand on a dit qu'il est esclave, on a tout dit; le reste est inutile.

V. 133. Qui le souffre a le cœur lâche, mol, abattu.

On ne se sert plus du terme *mol.* De plus, ces trois épithètes forment un vers trop négligé; la précision y perd, et le sens n'y gagne rien.

V. 164. Dans le champ du public largement ils moissonnent.

Il y avait auparavant : *Dedans le champ d'autrui.*

V. 167. Le pire des états c'est l'état populaire.

Quelle prodigieuse supériorité de la belle poésie sur la prose! Tous les écrivains politiques ont délayé ces pensées; aucun a-t-il approché de la force, de la profondeur, de la netteté, de la précision de ces discours de Cinna et de Maxime? Tous les corps de l'état auraient dû assister à cette pièce, pour apprendre à penser et à parler. Ils ne

fesaient que des harangues ridicules, qui sont la honte de la nation. Corneille était un maître dont ils avaient besoin. Mais un préjugé, plus barbare encore que ne l'était l'éloquence du barreau et de la chaire, a souvent empêché plusieurs magistrats très éclairés d'imiter Cicéron et Hortensius, qui allaient entendre des tragédies fort inférieures à celles de Corneille. Ainsi les hommes pour qui ces pièces étaient faites ne les voyaient pas. Le parterre n'était pas digne de ces tableaux de la grandeur romaine. Les femmes ne voulaient que de l'amour; bientôt on ne traita plus que l'amour, et par là on fournit à ceux que leurs petits talens rendent jaloux de la gloire des spectacles un malheureux prétexte de s'élever contre le premier des beaux arts. Nous avons eu un chancelier qui a écrit sur l'art dramatique, et on a observé que de sa vie il n'alla au spectacle; mais Scipion, Caton, Cicéron, César, y allaient.

V. 203. Les changemens d'état que fait l'ordre céleste
Ne coûtent point de sang, n'ont rien qui soit funeste.

J'ai peur que ces raisonnemens ne soient pas de la force des autres : ce que dit Maxime est faux; la plupart des révolutions ont coûté du sang, et d'ailleurs tout se fait par l'ordre céleste. La réponse, que c'est un ordre immuable du ciel de vendre cher ses bienfaits, semble dégénérer en

dispute de sophiste, en question d'école, et trop s'écarter de cette grande et noble politique dont il est ici question.

V. 209. Donc votre aïeul Pompée au ciel a résisté
Quand il a combattu pour notre liberté ?

L'objection de *votre aïeul Pompée* est pressante; mais Cinna n'y répond que par un trait d'esprit. Voilà un singulier honneur fait aux mânes de Pompée, d'asservir Rome pour laquelle il combattait. Pourquoi le ciel devait-il cet honneur à Pompée? Au contraire, s'il lui devait quelque chose, c'était de soutenir son parti qui était le plus juste. Dans une telle délibération, devant un homme tel qu'Auguste, on ne doit donner que des raisons solides; ces subtilités ne paraissent pas convenir à la dignité de la tragédie. Cinna s'éloigne ici de ce vrai si nécessaire et si beau. Voulez-vous savoir si une pensée est naturelle et juste, examinez la proposition contraire; si ce contraire est vrai, la pensée que vous examinez est fausse.

On peut répondre à ces objections que Cinna parle ici contre sa pensée. Mais pourquoi parlerait-il contre sa pensée? y est-il forcé? Junie, dans *Britannicus*, parle contre son propre sentiment, parce que Néron l'écoute; mais ici Cinna est en toute liberté; s'il veut persuader à Auguste de ne point abdiquer, il doit dire à Maxime : Laissons-

là ces vaines disputes : il ne s'agit pas de savoir si Pompée a résisté au ciel, et si le ciel lui devait l'honneur de rendre Rome esclave; il s'agit que Rome a besoin d'un maître, il s'agit de prévenir des guerres civiles, etc. Je crois enfin que cette subtilité, dans cette belle scène, est un défaut, mais c'est un défaut dont il n'y a qu'un grand homme qui soit capable.

V. 239. Sylla, quittant la place enfin bien usurpée,
N'a fait qu'ouvrir le champ à César et Pompée...

Cet *enfin* gâte la phrase.

V. 241. Que le malheur des temps ne nous eût pas fait voir
S'il eût dans sa famille assuré son pouvoir.

Il semble que le malheur des temps ne nous eût pas fait voir César et Pompée. La phrase est louche et obscure.

Il veut dire : *Le malheur des temps ne nous eût pas fait voir le champ ouvert à César et à Pompée.*

V. 252. Votre Rome à genoux vous parle par ma bouche.

Ici Cinna embrasse les genoux d'Auguste, et semble déshonorer les belles choses qu'il a dites par une perfidie bien lâche qui l'avilit. Cette basse perfidie même semble contraire aux remords qu'il aura. On pourrait croire que c'est à Maxime, représenté comme un vil scélérat, à faire le personnage de Cinna, et que Cinna devait dire ce que

dit Maxime. Cinna, que l'auteur veut et doit ennoblir, devait-il conjurer Auguste à genoux de garder l'empire pour avoir un prétexte de l'assassiner? On est fâché que Maxime joue ici le rôle d'un digne Romain, et Cinna d'un fourbe qui emploie le raffinement le plus noir pour empêcher Auguste de faire une action qui doit même désarmer Émilie.

V. 263. Conservez-vous, seigneur, en lui laissant un maître.

Il y avait auparavant :

Conservez-vous, seigneur, en conservant un maître.

V. 279. Maxime, je vous fais gouverneur de Sicile.

Cela n'est pas dans l'histoire. En effet, c'eût été plutôt un exil qu'une récompense : un proconsulat en Sicile est une punition pour un favori qui veut rester à Rome et à la cour avec un grand crédit.

V. 283. Pour épouse, Cinna, je vous donne Émilie.

Ceci est bien différent. Tout lecteur voit dans ce vers la perfection de l'art. Auguste donne à Cinna sa fille adoptive que Cinna veut obtenir par l'assassinat d'Auguste. Le mérite de ce vers ne peut échapper à personne.

V. 287. Mon épargne depuis, en sa faveur ouverte,
Doit avoir adouci l'aigreur de cette perte.

Épargne signifiait *trésor royal*, et la cassette du roi

s'appelait *chatouille*. Les mots changent; mais ce qui ne doit pas changer, c'est la noblesse des idées. Il est trop bas de faire dire à Auguste qu'il a donné de l'argent à Émilie, et il est bien plus bas à Émilie de l'avoir reçu et de conspirer contre lui.

V. 291. De l'offre de vos vœux elle sera ravie.

Il y avait :

Je présume plutôt qu'elle en sera ravie.

L'un et l'autre sont également faibles, et il importe peu que ce vers soit faible ou fort. En général cette scène est d'un genre dont il n'y avait aucun exemple chez les anciens ni chez les modernes : détachez-la de la pièce, c'est un chef-d'œuvre d'éloquence; incorporée à la pièce, c'est un chef-d'œuvre encore plus grand. Il est vrai que ces beautés n'excitent ni terreur, ni pitié, ni grands mouvemens : mais ces mouvemens, cette pitié, cette terreur, ne sont pas nécessaires dans le commencement d'un second acte.

Cette scène est beaucoup plus difficile à jouer qu'aucune autre. Elle exigerait trois acteurs d'une figure imposante, et qui eussent autant de noblesse dans la voix et dans les gestes qu'il y en a dans les vers : c'est ce qui ne s'est jamais rencontré.

SCÈNE II.

V. 1. **Quel est votre dessein après ces beaux discours? —
Le même que j'avais et que j'aurai toujours.**

Ces beaux discours est trop familier. Pourquoi Cinna n'aurait-il pas ici les remords qu'il a dans le troisième acte? Il eût fallu en ce cas une autre construction dans la pièce. C'est un doute que je propose, et que les remarques suivantes exposeront plus au long.

V. 5. **Je veux voir Rome libre. — Et vous pouvez juger
Que je veux l'affranchir ensemble et la venger.**

Pourquoi persister dans les principes qu'il va démentir et dans une fourbe honteuse dont il va se repentir? N'était-ce pas dans ce moment-là même que ces mots, *je vous donne Émilie*, devaient faire impression sur un homme qu'on nous donne pour digne petit-fils du grand Pompée? J'ai vu des lecteurs de goût et de sens réprouver cette scène, non seulement parce que Cinna, pour qui on s'intéressait, commence à devenir odieux, et pourrait ne pas l'être s'il disait tout le contraire de ce qu'il dit; mais parce que cette scène est inutile pour l'action, parce que Maxime, rival de Cinna, ne laisse échapper aucun sentiment de rival, et qu'en ôtant cette scène, le reste marche plus rapidement. Il la faut pardonner à la nécessité de donner

quelque étendue aux actes; nécessité consacrée par l'usage.

V. 7. Octave aura donc vu ses fureurs assouvies...

Il y avait:

Auguste aura soûlé ses damnables envies.

On remarque ces changemens pour faire voir comment le style se perfectionna avec le temps. La plupart de ces corrections furent faites plus de vingt années après la première édition.

V. 12. Un lâche repentir garantira sa tête!

C'est proprement un simple repentir. Le mot *repentir*, le mot même *en sera quitte*, indiquent qu'on ne doit pas pardonner à Octave pour un simple repentir : il n'y a nulle lâcheté à sentir, au comble de la gloire, des remords de toutes les violences commises pour arriver à cette gloire.

V. 22. S'il n'eût puni César, Auguste eût moins osé.

Maxime veut retourner le beau vers de Cinna, *s'il eût puni Sylla, César eût moins osé*, et répondre en écho sur la même rime; il dit une chose qui a besoin d'être éclaircie. Si César n'eût pas été assassiné, Auguste, son fils adoptif, eût été bien plus aisément le maître, et beaucoup plus maître. Il est vrai qu'il n'y eût point eu de guerre civile; et c'est par cela même que l'empire d'Auguste eût été mieux affermi, et qu'il eût osé davantage. Il

est vrai encore que, sans le meurtre de César, il n'y eût point eu de proscriptions. Il reste donc à discuter quelle a été la véritable cause du triumvirat et des guerres civiles. Or il est indubitable que ces dissertations ne conviennent guère à la tragédie. Quoi! après ces vers : *Mais je le retiendrai pour vous en faire part... Je vous donne Émilie...* Cinna disserte! il n'est pas troublé! et il le sera ensuite. Quel est le lecteur qui ne s'attend pas à de violentes agitations dans un tel moment? Si Cinna les éprouvait, si Maxime s'en apercevait, cette situation ne serait-elle pas plus naturelle et plus théâtrale? Encore une fois, je ne propose cette idée que comme un doute; mais je crois que les combats du cœur sont toujours plus intéressans que des raisonnemens politiques, et ces contestations qui au fond sont souvent un jeu d'esprit assez froid. C'est au cœur qu'il faut parler dans une tragédie.

V. 49. Mais, quand j'aurai vengé Rome des maux soufferts,
Je saurai le braver jusque dans les enfers.

L'esprit de notre langue ne permet guère ces participes; nous ne pouvons dire *des maux soufferts*, comme on dit *des maux passés*. *Soufferts* suppose *par quelqu'un*; *les maux qu'elle a soufferts* : il serait à souhaiter que cet exemple de Corneille eût fait une règle; la langue y gagnerait une marche plus rapide.

V. 52. **Je veux joindre à sa main ma main ensanglantée,**
L'épouser sur sa cendre...

Cet affermissement de Cinna dans son crime, cette fureur d'épouser Émilie sur le tombeau d'Auguste, cette persévérance dans la fourberie avec laquelle il a persuadé Auguste de ne point abdiquer, ne font espérer aucun remords; il était naturel qu'il en eût quand Auguste lui a dit qu'il partagerait l'empire avec lui. Le cœur humain est ainsi fait : il se laisse toucher par le sentiment présent des bienfaits; et le spectateur n'attend pas d'un homme qui s'endurcit lorsqu'il devrait être attendri qu'il s'attendrira après cet endurcissement. Nous donnerons plus de jour à ce doute dans la suite.

V. 58. **Ami, dans ce palais on peut nous écouter.**

Et que peut-il dire de plus fort que ce qu'il a déja dit? N'a-t-il pas, dans ce même palais, déclaré qu'il veut épouser Émilie sur la cendre d'Auguste? Cette conclusion de l'acte paraît un peu fautive. On sent assez qu'il n'est pas vraisemblable que l'on conspire et qu'on rende compte de la conspiration dans le cabinet d'Auguste.

Les acteurs sont supposés avoir passé d'un appartement dans un autre : mais si le lieu où ils sont est *si mal propre à cette confidence*, il ne fallait donc pas y dire tous ses secrets. Il valait mieux motiver

la sortie par la nécessité d'aller tout préparer pour la mort d'Auguste ; c'eût été une raison valable et intéressante ; et le péril d'Auguste en eût redoublé.

L'observation la plus importante, à mon avis, c'est qu'ici l'intérêt change. On détestait Auguste ; on s'intéressait beaucoup à Cinna : maintenant c'est Cinna qu'on hait, c'est en faveur d'Auguste que le cœur se déclare. Lorsqu'ainsi on s'intéresse tour à tour pour les partis contraires, on ne s'intéresse en effet pour personne : c'est ce qui fait que plusieurs gens de lettres regardent *Cinna* plutôt comme un bel ouvrage que comme une tragédie intéressante.

ACTE TROISIÈME.

SCÈNE I.

V. 2. Il adore Émilie, il est adoré d'elle ;
Mais sans venger son père il n'y peut aspirer.

Cependant Maxime a été témoin qu'Auguste a donné Émilie à Cinna ; il peut donc croire que Cinna peut aspirer à elle sans tuer Auguste. Cinna et Maxime peuvent présumer qu'Émilie ne tiendra pas contre un tel bienfait. Maxime surtout n'a nulle raison de penser le contraire, puisqu'il ne sait point encore si Émilie cède ou non à la bonté d'Auguste : et Cinna peut penser qu'Émilie

sera touchée comme il commence lui-même à l'être. Cinna doit sans doute l'espérer, et Maxime doit le craindre. Il doit donc dire : Émilie sera à lui, soit qu'il cède aux bienfaits d'Auguste, soit qu'il l'assassine.

V. 5. **Je ne m'étonne plus de cette violence,**
Dont il contraint Auguste à garder sa puissance.

Le mot de *violence* est peut-être trop fort. Cinna a étalé un faux zèle, une fourbe éloquente : est-ce là de la violence?

V. 7. **La ligue se romprait s'il s'en était démis.**

On se démet d'une charge, d'un emploi, d'une dignité; mais on ne se démet pas d'une puissance. L'auteur veut dire ici que la ligue se dissiperait si Auguste renonçait à l'empire. Mais ce vers fait entendre *si Cinna s'était démis de cette ligue*, parce que cet *il* tombe sur *Cinna*. C'est une faute très légère.

V. 9. **Ils servent à l'envi la passion d'un homme...**

Il y avait *abusés*, on a substitué *à l'envi*.

V. 13. **Vous êtes son rival! — Oui, j'aime sa maîtresse,**
Et l'ai caché toujours avec assez d'adresse.

Ces vers de comédie, et cette manière froide d'exprimer qu'il est rival de Cinna, ne contribuent pas peu à l'avilissement de ce personnage. L'amour qui n'est pas une grande passion n'est pas théâtral.

V. 21. **Que l'amitié me plonge en un malheur extrême !**

Ni son amitié ni son amour n'intéresse. J'ai toujours remarqué que cette scène est froide au théâtre; la raison en est que l'amour de Maxime est insipide. On apprend au troisième acte que ce Maxime est amoureux. Si Oreste, dans *Andromaque*, n'était rival de Pyrrhus qu'au troisième acte, la pièce serait froide. L'amour de Maxime ne fait aucun effet, et tout son rôle n'est que celui d'un lâche sans aucune passion théâtrale.

V. 24. **Gagnez une maîtresse, accusant un rival.**

Il semble, par la construction, que ce soit Émilie qui accuse : il fallait *en accusant* pour lever l'équivoque; légère inadvertance qui ne fait aucun tort.

V. 28. **Un véritable amant ne connaît point d'amis.**

En général, ces maximes et ce terme de *véritable amant* sont tirés des romans de ce temps-là, et surtout de l'Astrée, où l'on examine sérieusement ce qui constitue le véritable amant. Vous ne trouverez jamais ni ces maximes, ni ces mots, *véritables amans*, *vrais amans*, dans Racine. Si vous entendez par *véritable amant* un homme agité d'une passion effrénée, furieux dans ses désirs, incapable d'écouter la raison, la vertu, la

bienséance, Maxime n'est rien de tout cela; il est de sang-froid; à peine parle-t-il de son amour. De plus, il est l'ami de Cinna et son confident; il doit s'être douté que Cinna aime Émilie : il voit qu'Auguste a donné Émilie à Cinna; c'était alors qu'il devait éprouver le sentiment de la jalousie. Ni les remords de Cinna ni la jalousie de Maxime ne remuent l'ame: pourquoi? c'est qu'ils viennent trop tard, comme on l'a déja dit; c'est qu'ils ont disserté au lieu de sentir.

V. 61. **Nous disputons en vain, et ce n'est que folie**
De vouloir par sa perte acquérir Émilie;
Ce n'est pas le moyen de plaire à ses beaux yeux,
Que de priver du jour ce qu'elle aime le mieux.

Ce n'est que folie, vers comique, indigne de la tragédie.

Plaire à ses beaux yeux, expression fade. *Ce qu'elle aime le mieux*, encore pire.

V. 66. **Je veux gagner son cœur plutôt que sa personne.**

Remarquez qu'on ne s'intéresse jamais à un amant qu'on est sûr qui sera rebuté. Pourquoi Oreste intéresse-t-il dans *Andromaque?* c'est que Racine a eu le grand art de faire espérer qu'Oreste serait aimé. Un amant toujours rebuté par sa maîtresse l'est toujours aussi par le spectateur, à moins qu'il ne respire la fureur de la vengeance. Point de vraie tragédie sans grandes passions.

V. 71. Je conserve le sang qu'elle veut voir périr.

Périr un sang est un barbarisme. Ces fautes sont d'autant plus senties que la scène est froide.

V. 73. C'est ce qu'à dire vrai je vois fort difficile.

Cette manière de répondre à une objection pressante sent un peu plus le valet de comédie que le confident tragique.

V. 85. Cinna vient, et je veux en tirer quelque chose...

On ne voit pas ce qu'il veut tirer de Cinna; s'il veut être instruit que Cinna est son rival, il le sait déja.

SCÈNE II.

V. 2. Puis-je d'un tel chagrin savoir quel est l'objet? —
Émilie et César. L'un et l'autre me gêne.

C'est là peut-être ce que Cinna devait dire immédiatement après la conférence d'Auguste. Pourquoi a-t-il à présent des remords? s'est-il passé quelque chose de nouveau qui ait pu lui en donner? Je demande toujours pourquoi il n'en a point senti quand les bienfaits et la tendresse d'Auguste devaient faire sur son cœur une si forte impression. Il a été perfide; il s'est obstiné dans sa perfidie. Les remords sont le partage naturel de ceux que l'emportement des passions entraîne au crime, mais non pas des fourbes consommés. C'est sur

quoi les lecteurs qui connaissent le cœur humain doivent prononcer. Je suis bien loin de porter un jugement.

V. 23. Des deux côtés j'offense et ma gloire et mes dieux.

Pourquoi les dieux? est-ce parce qu'il a fait serment à sa maîtresse? Il est utile d'observer ici que dans beaucoup de tragédies modernes on met ainsi les dieux à la fin du vers à cause de la rime. Manlius dit qu'un homme tel que lui partage la vengeance *avec les dieux;* un autre, qu'il punit à l'exemple *des dieux;* un troisième, qu'il s'en prend *aux dieux.* Corneille tombe rarement dans cette faute puérile.

V. 25. Vous n'aviez point tantôt ces agitations.

Vous voyez que Corneille a bien senti l'objection. Maxime demande à Cinna ce que tout le monde lui demanderait. Pourquoi avez-vous des remords si tard? qu'est-il survenu qui vous oblige à changer ainsi? Il veut en *tirer quelque chose,* et cependant il n'en tire rien. S'il voulait s'éclaircir de la passion d'Émilie, n'aurait-il pas été convenable que d'abord il eût soupçonné leur intelligence; que Cinna la lui eût avouée; que cet aveu l'eût mis au désespoir, et que ce désespoir, joint aux conseils d'Euphorbe, l'eût déterminé, non pas à être délateur, car cela est bas, petit et sans in-

térêt, mais à laisser deviner la conspiration par ses emportemens ?

V. 28. On ne les sent aussi que quand le coup approche;
Et l'on ne reconnaît de semblables forfaits
Que quand la main s'apprête à venir aux effets.

Oui, si vous n'avez pas reçu des bienfaits de celui que vous vouliez assassiner : mais si, entre les préparatifs du crime et la consommation, il vous a donné les plus grandes marques de faveur, vous avez tort de dire qu'on ne sent des remords qu'au moment de l'assassinat.

Un coup n'approche pas; *reconnaître des forfaits* n'est pas le mot propre; *en venir aux effets* est faible et prosaïque.

Il sera peut-être utile de faire voir comment Shakespeare, soixante ans auparavant, exprima le même sentiment dans la même occasion. C'est Brutus prêt à assassiner César :

« Entre le dessein et l'exécution d'une chose si
« terrible, tout l'intervalle n'est qu'un rêve affreux.
« Le génie de Rome et les instrumens mortels de
« sa ruine semblent tenir conseil dans notre ame
« bouleversée; cet état funeste de l'ame tient de
« l'horreur de nos guerres civiles :

Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a fantasma, or a hideous dream, etc.

Je ne présente point ces objets de comparaison

pour égaler les irrégularités sauvages et capricieuses de Shakespeare à la profondeur du jugement de Corneille, mais seulement pour faire voir comment des hommes de génie expriment différemment les mêmes idées. Qu'il me soit seulement permis d'observer encore qu'à l'approche de ces grands événemens, l'agitation qu'on sent est moins un remords qu'un trouble dont l'ame est saisie : ce n'est point un remords que Shakespeare donne à Brutus.

V. 44. Et formez vos remords d'une plus juste cause,
De vos lâches conseils, qui seuls ont arrêté
Le bonheur renaissant de notre liberté.

Voilà la plus forte critique du rôle qu'a joué Cinna dans la conférence avec Auguste : aussi Cinna n'y répond-il point. Cette scène est un peu froide, et pourrait être très vive; car deux rivaux doivent dire des choses intéressantes, ou ne pas paraître ensemble; ils doivent être à la fois défians et animés; mais ici ils ne font que raisonner. *Arrêter un bonheur renaissant*, l'expression est trop impropre.

V. 53. Mais entendez crier Rome à votre côté.

Cela est plus froid encore, parce que Maxime fait ici l'enthousiaste mal à propos. Quiconque s'échauffe trop refroidit. Maxime parle en rhéteur : il devrait épier avec une douleur sombre

toutes les paroles de Cinna, paraître jaloux, être près d'éclater, se retenir. Il est bien loin d'être un *véritable amant*, comme le disait son confident; il n'est ni un vrai Romain, ni un vrai conjuré, ni un vrai amant; il n'est que froid et faible. Il a même changé d'opinion; car il disait à Cinna, au second acte : Pourquoi voulez-vous assassiner Auguste, plutôt que de recevoir de lui la liberté de Rome? et à présent il dit : Pourquoi n'assassinez-vous pas Auguste? Veut-il, par là, faire persévérer Cinna dans le crime, afin d'avoir une raison de plus pour être son délateur, comme Cinna a voulu empêcher Auguste d'abdiquer, afin d'avoir un prétexte de plus de l'assassiner? en ce cas, voilà deux scélérats qui cachent leur basse perfidie par des raisonnemens subtils.

V. 57. **Ami, n'accable plus un esprit malheureux**
Qui ne forme qu'en lâche un dessein généreux.

Voilà Cinna qui se donne lui-même le nom de *lâche*, et qui, par ce seul mot, détruit tout l'intérêt de la pièce, toute la grandeur qu'il a déployée dans le premier acte. Que veulent dire les *abois* d'une vieille amitié qui lui fait pitié? Quelle façon de parler! et puis il parle de sa *mélancolie*.

V. 70. **Adieu, je me retire en confident discret.**

Maxime finit son indigne rôle dans cette scène par un vers de comédie, et en se retirant comme

un valet à qui on dit qu'on veut être seul. L'auteur a entièrement sacrifié ce rôle de Maxime : il ne faut le regarder que comme un personnage qui sert à faire valoir les autres.

SCÈNE III.

V. 1. Donne un plus digne nom au glorieux empire
Du noble sentiment que la vertu m'inspire, etc.

Voici le cas où un monologue est convenable. Un homme dans une situation violente peut examiner avec lui-même le danger de son entreprise, l'horreur du crime qu'il va commettre, écouter ou combattre ses remords ; mais il fallait que ce monologue fût placé après qu'Auguste l'a comblé d'amitiés et de bienfaits, et non pas après une scène froide avec Maxime.

V. 11. Qu'une ame généreuse a de peine à faillir !

Ce vers ne prouve-t-il pas ce que j'ai déja dit, que ce n'était pas à Cinna à donner à l'empereur des conseils du fourbe le plus déterminé? S'il a une ame si généreuse, s'il a tant de *peine à faillir*, pourquoi n'a-t-il pas affermi Auguste dans le dessein de quitter l'empire? S'il a tant de peine à faillir, pourquoi n'a-t-il pas senti les plus cuisans remords au moment qu'Auguste lui donnait Émilie?

V. 17. S'il faut percer le flanc d'un prince magnanime
Qui du peu que je suis fait une telle estime, etc.

Ce discours est d'un vil domestique, et non pas d'un sénateur romain : il achève d'avilir son rôle qui était si mâle, si fier, si terrible au premier acte. On s'intéressait à Cinna, et à présent on ne s'intéresse qu'à Auguste.

V. 21. O coup! ô trahison trop indigne d'un homme!

J'en reviens toujours à ce remords trop tardif; je soupçonne qu'il serait très touchant, très intéressant, s'il avait été plus prompt, s'il n'était pas contradictoire avec la rage d'épouser Émilie sur la cendre d'Auguste. Metastasio, dans sa *Clemenza di Tito,* imitée de *Cinna,* commence par donner des remords à Sestus qui joue le rôle de Cinna.

V. 29. Mais je dépends de vous, ô serment téméraire!

Non, sans doute, il ne dépend pas de ce serment; c'est chercher un prétexte, et non pas une raison. Voilà un plaisant serment que la promesse faite à une femme de hasarder le dernier supplice pour faire une très vilaine action! Il devait dire : Les conjurés et moi nous avons fait serment de venger la patrie. Voilà un serment respectable.

V. 30. O haine d'Émilie! ô souvenir d'un père!
Ma foi, mon cœur, mon bras, tout vous est engagé,
Et je ne puis plus rien que par votre congé.

Par votre congé ne se dit plus, et en effet ne de-

vait pas se dire, puisque ce mot vient de *congédier*, qui ne signifie pas *permettre*. Comment un homme qui n'a pas les fureurs de l'amour, un petit-fils de Pompée, qui a assemblé tant de Romains pour rendre la liberté à la patrie, peut-il dire en langage de ruelle : Je ne peux rien que par le congé d'une femme? Il fallait donc le peindre dès le premier acte comme un homme éperdu d'amour, forcé par une maîtresse qu'il idolâtre à conspirer contre un maître qu'il aime. C'est ainsi que Metastasio peint Sestus dans la *Clemenza di Tito*, en donnant à ce Sestus le caractère de l'Oreste de Racine. Ce n'est pas que je préfère ce Sestus à Cinna, il s'en faut beaucoup; mais je dis que le rôle de Cinna serait beaucoup plus touchant, si on l'avait peint, dès le premier acte, aveuglé par une passion furieuse; mais il a joué à ce premier acte le rôle d'un Brutus, et au troisième il n'est plus qu'un amant timide.

V. 38. Rendez-la, comme à vous, à mes vœux exorable.

Exorable devrait se dire; c'est un terme sonore, intelligible, nécessaire et digne des beaux vers que débite Cinna. Il est bien étrange qu'on dise *implacable*, et non *placable ; ame inaltérable,* et non pas *ame altérable; héros indomptable*, et non *héros domptable*, *etc.*

V. 41. **Mais voici de retour cette aimable inhumaine.**

Aimable inhumaine fait quelque peine à cause de tant de fades vers de galanterie où cette expression commune se trouve.

SCÈNE IV.

V. 20. **Je vous aime, Émilie, et le ciel me foudroie**
Si cette passion ne fait toute ma joie,

fait toujours un peu rire. *Avec toute l'ardeur qu'un digne objet peut attendre d'un grand cœur* est du style de Scudéri. Ce n'est que depuis Racine qu'on a proscrit ces fades lieux communs.

V. 28. **Les faveurs du tyran emportent tes promesses.**

Des faveurs qui emportent des promesses. Cette figure n'a pas de sens en français. Les faveurs d'Auguste peuvent l'emporter sur les promesses de Cinna, les faire oublier, mais elle ne les emportent pas. Quinault a dit avec élégance et justesse :

Mais le zéphyr léger et l'onde fugitive
Ont bientôt emporté les sermens qu'elle a faits.

V. 34. **Il peut faire trembler la terre sous ses pas,**
Mettre un roi hors du trône, et donner ses états.

Il y avait :

Jeter un roi du trône, et donner ses états.

Mettre hors est bien moins énergique que *jeter,*

et n'est pas même une expression noble. *Roi hors* est dur à l'oreille. Pourquoi ne dirait-on pas *jeter du trône?* On dit bien *jeter du haut du trône :* en tout cas *chasser* eût été mieux que *mettre hors*. Quelquefois en corrigeant on affaiblit.

V. 38. Mais le cœur d'Émilie est hors de son pouvoir.

Voilà une imitation admirable de ces beaux vers d'Horace :

« Et cuncta terrarum subacta ;
« Præter atrocem animum Catonis. »

Cette imitation est d'autant plus belle, qu'elle est en sentiment. Plusieurs s'étonnent qu'Émilie, affectant de penser comme Caton, ait cependant reçu pendant quinze ans les bienfaits et l'argent d'Auguste dont *l'épargne lui a été ouverte*. Cette conduite ne semble pas s'accorder avec cette inflexibilité héroïque dont elle fait parade.

V. 40. Je suis toujours moi-même, et ma foi toujours pure.

Il faut, *ma foi est toujours pure. Ma foi* ne peut être gouvernée par *je suis. Foi pure* ne se dit qu'en théologie.

V. 43. Et prends vos intérêts par delà mes sermens.

Par delà mes sermens : expression dont je ne trouve que cet exemple ; et cet exemple me paraît mériter d'être suivi.

V. 48. La conjuration s'en allait dissipée,
Vos desseins avortés, votre haine trompée.

Votre haine s'en allait trompée. C'est un barbarisme.

V. 54. Que je sois le butin de qui l'ose épargner...

Butin n'est pas le mot propre.

V. 58. Et malgré ses bienfaits je rends tout à l'amour,
Quand je veux qu'il périsse ou vous doive le jour.

La scène se refroidit par ces argumens de Cinna; il veut prouver qu'il a satisfait à l'amour, parce qu'il veut que le sort d'Auguste dépende de sa maîtresse. Toute cette tirade paraît un peu obscure.

V. 61. Souffrez ce faible effort de ma reconnaissance,
Que je tâche de vaincre un indigne courroux,
Et vous donner pour lui l'amour qu'il a pour vous.

Il faut *et de vous donner*. Le mot d'*amour* n'est point du tout convenable.

V. 64. Une ame généreuse, et que la vertu guide,
Fuit la honte des noms d'ingrate et de perfide;
Elle en hait l'infamie attachée au bonheur,
Et n'accepte aucun bien aux dépens de l'honneur.

Toutes ces sentences refroidissent encore. Voyez si Oreste et Hermione parlent en sentences.

V. 71. Les cœurs les plus ingrats sont les plus généreux.

Elle a déja retourné cette pensée plus d'une fois.

V. 73. **Je me fais des vertus dignes d'une Romaine.**

Ce vers est beau; et ces sentimens d'Émilie ne se démentent jamais. Plusieurs demandent encore pourquoi cette Émilie ne touche point; pourquoi ce personnage ne fait pas au théâtre la grande impression qu'y fait Hermione; elle est l'ame de toute la pièce, et cependant elle inspire peu d'intérêt. N'est-ce point parce qu'elle n'est pas malheureuse? n'est-ce point parce que les sentimens d'un Brutus, d'un Cassius, conviennent peu à une fille? n'est-ce point parce que sa facilité à recevoir l'argent d'Auguste dément la grandeur d'ame qu'elle affecte? n'est-ce point parce que ce rôle n'est pas tout-à-fait dans la nature? Cette fille, que Balzac appelle une *adorable furie*, est-elle si adorable? C'est Émilie que Racine avait en vue lorsqu'il dit dans une de ses préfaces, qu'il ne veut pas mettre sur le théâtre de ces femmes qui font des leçons d'héroïsme aux hommes. Malgré tout cela, le rôle d'Émilie est plein de choses sublimes; et, quand on compare ce qu'on fesait alors à ce seul rôle d'Émilie, on est étonné, on admire.

V. 80. **Il abaisse à nos pieds l'orgueil des diadèmes;**
Il nous fait souverains sur leurs grandeurs suprêmes.

Il faut remarquer les plus légères fautes de langage. On est *souverain de*, on n'est pas *souverain sur*, encore moins *souverain sur une grandeur*: mais

ce qui est bien plus digne de remarque, c'est que le second vers n'est qu'une faible répétition du premier.

V. 85. Pour être plus qu'un roi tu te crois quelque chose !

Ce beau vers est une contradiction avec celui que dit Auguste au cinquième acte :

> Qu'en te couronnant roi je t'aurais donné moins.

Ou Émilie ou Auguste a tort. Il n'est pas douteux que le vers d'Émilie étant plus romain, plus fort, et même étant devenu proverbe, ne dût être conservé, et celui d'Auguste sacrifié; mais il faut surtout remarquer que ces hyperboles commencent à déplaire, qu'on y trouve même du ridicule, qu'il y a une distance infinie entre un grand roi et un marchand de Rome; que ces exagérations d'une fille à qui Auguste fait une pension révoltent bien des lecteurs, et que ces contestations entre Cinna et sa maîtresse sur la grandeur romaine n'ont pas toute la chaleur de la véritable tragédie.

V. 86. Aux deux bouts de la terre en est-il un si vain,
Qu'il prétende égaler un citoyen romain ?

Il y avait :

> Aux deux bouts de la terre en est-il d'assez vain,
> Pour prétendre égaler un citoyen romain ?

V. 90. **Attale, ce grand roi, dans la pourpre blanchi,**
Qui du peuple romain se nommait l'affranchi,
Quand de toute l'Asie il se fût vu l'arbitre,
Eût encore moins prisé son trône que ce titre.

Cet exemple du roi Attale serait peut-être plus convenable dans un conseil que dans la bouche d'une fille qui veut venger son père. Mais la beauté de ces vers et ces traits tirés de l'histoire romaine font un très grand plaisir aux lecteurs, quoique au théâtre ils refroidissent un peu la scène. Au reste, cet Attale était un très petit roi de Pergame, qui ne possédait pas un pays de trente lieues.

V. 98. **Le ciel a trop fait voir en de tels attentats**
Qu'il hait les assassins et punit les ingrats.

Cette réplique de Cinna ne paraît pas convenable. Un sujet parle ainsi dans une monarchie; mais un homme du sang de Pompée doit-il parler en sujet.

V. 106. **Dis que de leur parti toi-même tu te rends,**
De te remettre au foudre à punir les tyrans.

Cela n'est ni français ni clairement exprimé; et ces dissertations sur la foudre ne sont plus tolérées.

V. 112. **Sans emprunter ta main pour servir ma colère,**
Je saurai bien venger mon pays et mon père.

Le mot de *colère* ne paraît peut-être pas assez juste. On ne sent point de colère pour la mort d'un

père mis au nombre des proscrits il y a trente ans. Le mot de *ressentiment* serait plus propre : mais en poésie *colère* peut signifier *indignation, ressentiment, souvenir des injures, désir de vengeance.*

V. 121. Et, comme pour toi seul l'amour veut que je vive, etc.

Je remarque ailleurs que toutes les phrases qui commencent par *comme* sentent la dissertation, le raisonnement, et que la chaleur du sentiment ne permet guère ce tour prosaïque. Mais est-ce un sentiment bien touchant, bien tragique, que celui d'Émilie? « Je n'ai pas voulu tuer Auguste moi-« même, parce qu'on m'aurait tuée; je veux vivre « pour toi, et je veux que ce soit toi qui hasardes « ta vie, etc. »

V. 125. Quand j'ai pensé chérir un neveu de Pompée,
.... d'un faux semblant mon esprit abusé,
A fait choix d'un esclave en son lieu supposé.

Il est trop dur d'appeler Cinna *esclave* au propre, de lui dire qu'il est un fils supposé, qu'il est fils d'un esclave; cette condition était au dessous de celle de nos valets.

V. 130. Mille autres à l'envi recevraient cette loi.

Doit-elle lui dire que mille autres assassineraient l'empereur pour mériter les bonnes graces d'une femme! Cela ne révolte-t-il pas un peu? cela n'empêche-t-il pas qu'on ne s'intéresse à Émilie? Cette

présomption de sa beauté la rend moins intéressante. Une femme emportée par une grande passion touche beaucoup, mais une femme qui a la vanité de regarder sa possession comme le plus grand prix où l'on puisse aspirer révolte au lieu d'intéresser. Émilie a déja dit au premier acte qu'on publiera dans toute l'Italie qu'on n'a pu la mériter qu'en tuant Auguste; elle a dit à Cinna : « Songe que mes « faveurs t'attendent. » Ici elle dit que « mille « Romains tueraient Auguste pour mériter ses « bonnes graces. » Quelle femme a jamais parlé ainsi? Quelle différence entre elle et Hermione, qui dit dans une situation à peu près semblable :

> Quoi! sans qu'elle employât une seule prière,
> Ma mère en sa faveur arma la Grèce entière!
> Ses yeux pour leur querelle, en dix ans de combats,
> Virent périr vingt rois qu'ils ne connaissaient pas!
> Et moi, je ne prétends que la mort d'un parjure,
> Et je charge un amant du soin de mon injure;
> Il peut me conquérir à ce prix, sans danger,
> Je me livre moi-même, et ne puis me venger!

C'est ainsi que s'exprime le goût perfectionné; et le génie, dénué de ce goût sûr, bronche quelquefois. On ne prétend pas, encore une fois, rien diminuer de l'extrême mérite de Corneille; mais il faut qu'un commentateur n'ait en vue que la vérité et l'utilité publique. Au reste, la fin de cette tirade est fort belle.

V. 148. S'il nous ôte à son gré nos biens, nos jours, nos femmes,
Il n'a point jusqu'ici tyrannisé nos ames.

Mais en ce cas, Auguste est donc un monstre à étouffer. Cinna ne devait donc pas balancer : il a donc très grand tort de se dédire; ses remords ne sont donc pas vrais? Comment peut-il aimer un tyran qui ôte aux Romains leurs biens, leurs femmes et leur vie? Ces contradictions ne font-elles pas tort au pathétique aussi bien qu'au vrai, sans lequel rien n'est beau?

V. 150. Mais l'empire inhumain qu'exercent vos beautés
Force jusqu'aux esprits et jusqu'aux volontés.

C'est ici une idée poétique, ou plutôt une subtilité. *Vos beautés sont plus inhumaines qu'Auguste!* ce n'est pas ainsi que la vraie passion parle. Oreste, dans une circonstance semblable, dit à Hermione :

Non, je vous priverai d'un plaisir si funeste,
Madame; il ne mourra que de la main d'Oreste.

Il ne s'amuse point à dire que les beautés inhumaines d'Hermione sont des tyrans; il le fait sentir en se déterminant malgré lui à un crime. Ce n'est pas là le poëte qui parle, c'est le personnage.

V. 152. Vous me faites priser ce qui me déshonore;
Vous me faites haïr ce que mon ame adore.

Priser n'est plus d'usage. Cinna ne prise point

ici son action, puisqu'il la condamne. Il dit qu'il adore Auguste; cela est beaucoup trop fort : il n'adore point Auguste; *il devrait*, dit-il, *donner son sang pour lui mille et mille fois* : il devait donc être très touché au moment que ce même Auguste lui donnait Émilie. Il lui a conseillé de garder l'empire pour l'assassiner, et il voudrait donner mille vies pour lui par réflexion.

V. 157. Mais ma main aussitôt contre mon sein tournée...
A mon crime forcé joindra mon châtiment.

Ces derniers vers réconcilient Cinna avec le spectateur; c'est un très grand art. Racine a imité ce morceau dans l'*Andromaque* :

Et mes mains aussitôt contre mon sein tournées, etc.

V. 170. . . . . Qu'il achève et dégage sa foi,
Et qu'il choisisse après de la mort ou de moi.

Ce sont là de ces traits qui portaient le docteur cité par Balzac à nommer Émilie *adorable furie*. On ne peut guère finir un acte d'une manière plus grande ou plus tragique; et si Émilie avait une raison plus pressante de vouloir faire périr Auguste, si elle n'avait appris que depuis peu qu'Auguste a fait mourir son père, si elle avait connu ce père, si ce père même avait pu lui demander vengeance, ce rôle serait du plus grand intérêt. Mais ce qui peut détruire tout l'intérêt

qu'on prendrait à Émilie, c'est la supposition de l'auteur qu'elle est adoptée par Auguste. On devait chez les Romains autant et plus d'amour filial à un père d'adoption qu'à un père qui ne l'était que par le sang. Émilie conspire contre Auguste, son père et son bienfaiteur, au bout de trente ans, pour venger Toranius qu'elle n'a jamais vu. Alors cette furie n'est point du tout adorable; elle est réellement parricide. Cependant gardons-nous bien de croire qu'Émilie, malgré son ingratitude, et Cinna, malgré sa perfidie, ne soient pas deux très beaux rôles; tous deux étincellent de traits admirables.

ACTE QUATRIÈME.

SCÈNE I.

V. 1. **Tout ce que tu me dis, Euphorbe, est incroyable. — Seigneur, le récit même en paraît effroyable.**

Il est triste qu'un si bas et si lâche subalterne, un esclave affranchi, paraisse avec Auguste, et que l'auteur n'ait pas trouvé dans la jalousie de Maxime, dans les emportemens que sa passion eût dû lui inspirer, ou dans quelque autre invention tragique, de quoi fournir des soupçons à Auguste. Si le trouble de Cinna, celui de Maxime, celui d'Émilie, ouvraient les yeux de l'empereur, cela serait beaucoup plus noble et plus théâtral

que la dénonciation d'un esclave, qui est un ressort trop mince et trop trivial.

V. 13. . . . . Cinna seul dans sa rage s'obstine,
Et contre vos bontés d'autant plus se mutine.

Le second vers est faible après l'expression, *il s'obstine dans sa rage*. L'idée la plus forte doit toujours être la dernière. De plus, *se mutiner contre des bontés* est une expression bourgeoise; on ne l'emploie qu'en parlant des enfans. Ce n'est pas que ce mot *mutiné*, employé avec art, ne puisse faire un très bel effet. Racine a dit:

Enchaîner un captif de ses fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné.

D'autant plus exige un *que;* c'est une phrase qui n'est pas achevée.

SCÈNE II.

V. 1. Il l'a jugé trop grand pour ne pas s'en punir.

On ne peut nier que ce lâche et inutile mensonge d'Euphorbe ne soit indigne de la tragédie. Mais, dira-t-on, on a le même reproche à faire à Œnone, dans *Phèdre*. Point du tout: elle est criminelle, elle calomnie Hippolyte; mais elle ne dit pas une fausse nouvelle: c'est cela qui est petit et bas.

SCÈNE III.

V. 1. Ciel, à qui voulez-vous désormais que je fie
Les secrets de mon ame et le soin de ma vie?

Voilà encore une occasion où un monologue est bien placé; la situation d'Auguste est une excuse légitime. D'ailleurs il est bien écrit, les vers en sont beaux, les réflexions sont justes, intéressantes; ce morceau est digne du grand Corneille.

V. 12. Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné,
De combien ont rougi les champs de Macédoine.

Cela n'est pas français. Il fallait: *Quels flots j'en ai versés aux champs de Macédoine*, ou quelque chose de semblable.

V. 27. Rends un sang infidèle à l'infidélité.

Ce vers est imité de Malherbe:

Fait de tous les assauts que la rage peut faire
Une fidèle preuve à l'infidélité*.

Un tel abus de mots et quelques longueurs, quelques répétitions, empêchent ce beau monologue de faire tout son effet. A mesure que le public s'est plus éclairé, il s'est un peu dégoûté des longs monologues. On s'est lassé de voir des empereurs qui parlaient si long-temps tout seuls. Mais

* *Larmes de saint Pierre*, stance première.

ne devrait-on pas se prêter à l'illusion du théâtre? Auguste ne pouvait-il pas être supposé au milieu de sa cour, et s'abandonner à ses réflexions devant ses confidens, qui tiendraient lieu du chœur des anciens?

Il faut avouer que le monologue est un peu long. Les étrangers ne peuvent souffrir ces scènes sans action, et il n'y a peut-être pas assez d'action dans Cinna.

V. 57. La vie est peu de chose, et le peu qui t'en reste
Ne vaut pas l'acheter par un prix si funeste.

Ne vaut pas l'acheter par un prix si funeste. C'est ici le tour de phrase italien. On dirait bien *non vale il comprar*; c'est un trope dont Corneille enrichissait notre langue.

V. 65. Mais jouissons plutôt nous-même de sa peine.

Peine ici veut dire *supplice*.

V. 71. Qui des deux dois-je suivre, et duquel m'éloigner?
Ou laissez-moi périr, ou laissez-moi régner.

Ces expressions, *qui des deux, duquel*, n'expriment qu'un froid embarras; elles peignent un homme qui veut résoudre un problème, et non un cœur agité. Mais le dernier vers est très beau, et est digne de ce grand monologue.

SCÈNE IV.

AUGUSTE, LIVIE.

On a retranché toute cette scène au théâtre depuis environ trente ans. Rien ne révolte plus que de voir un personnage s'introduire sur la fin sans avoir été annoncé, et se mêler des intérêts de la pièce sans y être nécessaire. Le conseil que Livie donne à Auguste est rapporté dans l'histoire; mais il fait un très mauvais effet dans la tragédie. Il ôte à Auguste la gloire de prendre de lui-même un parti généreux. Auguste répond à Livie : *Vous m'aviez bien promis des conseils d'une femme; vous me tenez parole;* et après ces vers comiques il suit ces mêmes conseils. Cette conduite l'avilit. On a donc eu raison de retrancher tout le rôle de Livie, comme celui de l'infante dans *le Cid.* Pardonnons ces fautes au commencement de l'art et surtout au sublime, dont Corneille a donné beaucoup plus d'exemple qu'il n'en a donné de faiblesse dans ses belles tragédies.

V. 27. J'ai trop par vos avis consulté là-dessus.

Là-dessus, là-dessous, ci-dessus, ci-dessous, termes familiers qu'il faut absolument éviter, soit en vers, soit en prose.

V. 37. **Assez et trop long-temps son exemple vous flatte;**
Mais gardez que sur vous le contraire n'éclate,

n'exprime pas assez la pensée de l'auteur, ne forme pas une image assez précise. Le contraire d'un exemple ne peut se dire.

V. 53. **Vous m'aviez bien promis des conseils d'une femme,**
Vous me tenez parole : et c'en sont là, madame.

Corneille devait d'autant moins mettre un reproche si injuste et si avilissant dans la bouche d'Auguste, que cette grossièreté est manifestement contraire à l'histoire. *Uxori gratias egit*, dit Sénèque le philosophe, dont le sujet de Cinna est tiré.

V. 56. **Depuis vingt ans je règne, et j'en sais les vertus.**

Les vertus de régner est un barbarisme de phrase, un solécisme; on peut dire *les vertus des rois*, *des capitaines*, *des magistrats*, mais non *les vertus de régner*, *de combattre*, *de juger*.

V. 61. **Une offense qu'on fait à toute sa province,**
Dont il faut qu'il la venge ou cesse d'être prince.

La rime de *prince* n'a que celle de *province* en substantif : cette indigence est ce qui contribue davantage à rendre souvent la versification française faible, languissante et forcée. Corneille est obligé de mettre *toute sa province*, pour rimer à *prince*; et *toute sa province* est une expression bien malheu-

reuse, surtout quand il s'agit de l'empire romain.

V. 67. . . . . Je ne vous quitte point,
Seigneur, que mon amour n'ait obtenu ce point.

Ce mot *point* est trivial et didactique. Premier *point*, second *point*, *point* principal.

V. 69. C'est l'amour des grandeurs qui vous rend importune,

augmente encore la faute qui consiste à faire rejeter par Auguste un très bon conseil, qu'en effet il accepte.

SCÈNE V.

ÉMILIE, FULVIE.

La scène reste vide; c'est un grand défaut aujourd'hui, et dans lequel même les plus médiocres auteurs ne tombent pas. Mais Corneille est le premier qui ait pratiqué cette règle si belle et si nécessaire de lier les scènes, et de ne faire paraître sur le théâtre aucun personnage sans une raison évidente. Si le législateur manque ici à la loi qu'il a introduite, il est assurément bien excusable. Il n'est pas vraisemblable qu'Émilie arrive avec sa confidente pour parler de la conspiration dans la même chambre dont Auguste sort; ainsi elle est supposée parler dans un autre appartement.

V. 1. D'où me vient cette joie, et que mal à propos
Mon esprit malgré moi goûte un entier repos?

On ne voit pas trop en effet d'où lui vient cette

prétendue joie; c'était au contraire le moment des plùs terribles inquiétudes. On peut être alors atterré, immobile, égaré, accablé, insensible à force d'éprouver des sentimens trop profonds : mais de la joie! cela n'est pas dans la nature.

V. 9. Et je vous l'amenais plus traitable et plus doux,
Faire un second effort contre votre courroux.

Je vous l'amenais... faire un second effort contre un grand courroux, n'est ni français ni intelligible; de plus, comment cette Fulvie n'est-elle pas effrayée d'avoir vu Cinna conduit chez Auguste, et des complices arrêtés? comment n'en parle-t-elle pas d'abord? comment n'inspire-t-elle pas le plus grand effroi à Émilie? Il semble qu'elle dise par occasion des nouvelles indifférentes.

V. 16. Chacun diversement soupçonne quelque chose.

Ces termes lâches et sans idées, ces familiarités de la conversation, doivent être soigneusement évités.

V. 22. Que même de son maître on dit je ne sais quoi.

Je ne sais quoi est du style de la comédie; et ce n'est pas assurément un *je ne sais quoi*, que la mort de Maxime, principal conjuré.

V. 23. On lui veut imputer un désespoir funeste.

On lui veut imputer est de la Gazette suisse, *on veut dire qu'il s'est donné une bataille.*

V. 24. **On parle d'eaux du Tibre, et l'on se tait du reste.**

Il est bien singulier qu'elle dise que Maxime s'est noyé, et qu'on se tait du reste. Qu'est-ce que le reste? et comment Corneille, qui corrigea quelques vers dans cette pièce, ne réforma-t-il pas ceux-ci? n'avait-il pas un ami?

V. 25. **Que de sujets de craindre et de désespérer,**
Sans que mon triste cœur en daigne murmurer!

Cela n'est pas naturel. Émilie doit être au désespoir d'avoir conduit son amant au supplice. Le reste n'est-il pas un peu de déclamation? On entend toujours ces vers d'Émilie sans émotion; d'où vient cette indifférence? c'est qu'elle ne dit pas ce que toute autre dirait à sa place; elle a forcé son amant à conspirer, à courir au supplice, et elle parle de sa gloire! et elle est *fumante* d'un *courroux* généreux! elle devrait être désespérée, et non pas fumante.

V. 37. **Et je veux bien périr comme vous l'ordonnez,**
Et dans la même assiette où vous me retenez.

Pourquoi les dieux voudraient-ils qu'elle mourût dans cette *assiette?* qu'importe qu'elle meure dans cette *assiette* ou dans une autre? Ce qui importe, c'est qu'elle a conduit son amant et ses amis à la mort.

SCÈNE VI.

V. 1. **Mais je vous vois, Maxime, et l'on vous fesait mort!**

Ne dissimulons rien : cette résurrection de Maxime n'est pas une invention heureuse. Qu'un héros qu'on croyait mort dans un combat reparaisse, c'est un moment intéressant; mais le public ne peut souffrir un lâche que son valet avait supposé s'être jeté dans la rivière. Corneille n'a pas prétendu faire un coup de théâtre, mais il pouvait éviter cette apparition inattendue d'un homme qu'on croit mort, et dont on ne désire point du tout la vie; il était fort inutile à la pièce que son esclave Euphorbe eût feint que son maître s'était noyé.

V. 18. **En faveur de Cinna je fais ce que je puis.**

Maxime joue le rôle d'un misérable : pourquoi l'auteur, pouvant l'ennoblir, l'a-t-il rendu si bas? apparemment il cherchait un contraste; mais de tels contrastes ne peuvent guère réussir que dans la comédie.

V. 23. **Cinna dans son malheur est de ceux qu'il faut suivre;**
Qu'il ne faut pas venger, de peur de leur survivre.

Que veut dire *de peur de leur survivre?* Le sens naturel est qu'il ne faut pas venger Cinna, parce que si on le vengeait on ne mourrait pas avec lui;

mais en voulant le venger, on pourrait aller au supplice, puisque Auguste est maître, et que tout est découvert. Je crois que Corneille veut dire: *Tu feins de le venger, et tu veux lui survivre.*

V. 33. C'est un autre Cinna qu'en lui vous regardez.

Cela est comique, et achève de rendre le rôle de Maxime insupportable.

V. 35. Et, puisque l'amitié n'en fesait plus qu'une ame,
Aimez en cet ami l'objet de votre flamme.

L'auteur veut dire : *Cinna et Maxime n'avaient qu'une ame*, mais il ne le dit pas.

V. 38. . . . . Tu m'oses aimer, et tu n'oses mourir!

est sublime.

V. 58. Maxime, en voilà trop pour un homme avisé.

Avisé n'est pas le mot propre; il semble qu'au contraire Maxime a été trop peu avisé; il paraît trop évidemment un perfide; Émilie l'a déja appelé *lâche*.

V. 69. Fuis sans moi, tes amours sont ici superflus.

Superflus n'est pas encore le mot propre; ces amours doivent être très odieux à Émilie.

Cette scène de Maxime et d'Émilie ne fait pas l'effet qu'elle pourrait produire, parce que l'amour de Maxime révolte, parce que cette scène ne pro-

duit rien, parce qu'elle ne sert qu'à remplir un moment vide, parce qu'on sent bien qu'Émilie n'acceptera point les propositions de Maxime, parce qu'il est impossible de rien produire de théâtral et d'attachant entre un lâche qu'on méprise, et une femme qui ne peut l'écouter.

SCÈNE VII.

MAXIME seul.

Autant que le spectateur s'est prêté au monologue important d'Auguste, qui est un personnage respectable, autant il se refuse au monologue de Maxime, qui excite l'indignation et le mépris. Jamais un monologue ne fait un bel effet que quand on s'intéresse à celui qui parle, que quand ses passions, ses vertus, ses malheurs, ses faiblesses, font dans son ame un combat si noble, si attachant, si animé, que vous lui pardonnez de parler trop long-temps à soi-même.

V. 3. .... Et quel est le supplice
Que ta vertu prépare à ton vain artifice?

Ce mot de *vertu* dans la bouche de Maxime est déplacé, et va jusqu'au ridicule.

V. 7. Sur un même échafaud la perte de sa vie
Étalera sa gloire et ton ignominie.

Il n'y avait point d'échafauds chez les Romains

pour les criminels. L'appareil barbare des supplices n'était point connu, excepté celui de la potence en croix pour les esclaves.

V. 11. Un même jour t'a vu par une fausse adresse
Trahir ton souverain, ton ami, ta maîtresse.

Fausse adresse est trop faible, et Maxime n'a point été adroit.

V. 19. Jamais un affranchi n'est qu'un esclave infame.

Il ne paraît pas convenable qu'un conjuré, qu'un sénateur reproche à un esclave de lui avoir fait commettre une mauvaise action; ce reproche serait bon dans la bouche d'une femme faible, dans celle de Phèdre, par exemple, à l'égard d'Œnone; dans celle d'un jeune homme sans expérience; mais le spectateur ne peut souffrir un sénateur qui débite un long monologue, pour dire à son esclave, qui n'est pas là, qu'il espère qu'il pourra se venger de lui, et le punir de lui avoir fait commettre une action infame.

V. 25. Mon cœur te résistait, et tu l'as combattu
Jusqu'à ce que ta fourbe ait souillé sa vertu.

Il faut éviter cette cacophonie* en vers, et même dans la prose soutenue.

* Corneille l'a aperçue, et a corrigé *ma vertu*

V. 29. **Mais les dieux permettront à mes ressentimens**
De te sacrifier aux yeux des deux amans.

On se soucie fort peu que cet esclave Euphorbe soit mis en croix ou non. Cet acte est un peu défectueux dans toutes ses parties : la difficulté d'en faire cinq est si grande, l'art était alors si peu connu, qu'il serait injuste de condamner Corneille. Cet acte eût été admirable partout ailleurs dans son temps : mais nous ne recherchons pas si une chose était bonne autrefois ; nous recherchons si elle est bonne pour tous les temps.

V. 31. **Et je m'ose assurer qu'en dépit de mon crime**
Mon sang leur servira d'assez pure victime.

On ne peut pas dire *en dépit de mon crime*, comme on dit *malgré mon crime*, *quel qu'ait été mon crime*, parce qu'un crime n'a point de dépit. On dit bien *en dépit de ma haine*, *de mon amour*, parce que les passions se personnifient.

ACTE CINQUIÈME.

SCÈNE I.

V. 1. **Prends un siége, Cinna, prends ; et sur toute chose**
Observe exactement la loi que je t'impose.

Sede, inquit, Cinna; hoc primum a te peto ne loquentem interpelles. Toute cette scène est de Sénèque le philosophe. Par quel prodige de l'art

Corneille a-t-il surpassé Sénèque, comme dans *les Horaces* il a été plus nerveux que Tite-Live? c'est là le privilége de la belle poésie; et c'est un de ces exemples qui condamnent bien fortement ces auteurs, d'Aubignac et La Motte, qui ont voulu faire des tragédies en prose : d'Aubignac, homme sans talens, qui, pour avoir mal étudié le théâtre, croyait pouvoir faire une bonne tragédie dans la prose la plus plate; La Motte, homme d'esprit et de génie, qui, ayant trop négligé le style et la langue dans la poésie pour laquelle il avait beaucoup de talent, voulut faire des tragédies en prose, parce que la prose est plus aisée que la poésie.

V. 13. Au milieu de leur camp tu reçus la naissance,
Et, lorsqu'après leur mort tu vins en ma puissance,
Leur haine enracinée au milieu de ton sein
T'avait mis contre moi les armes à la main.

Il y avait auparavant :

Ce fut dedans leur camp que tu pris la naissance;
Et, quand après leur mort tu vins en ma puissance,
Leur haine héréditaire, ayant passé dans toi,
T'avait mis à la main les armes contre moi.

Leur haine héréditaire était bien plus beau que *leur haine enracinée.*

V. 24. Ma cour fut ta prison, mes faveurs tes liens.

On sous-entend *furent.* Ce n'est point une licence; c'est un trope en usage dans toutes les langues.

V. 35. De la façon enfin qu'avec toi j'ai vécu,
Les vainqueurs sont jaloux du bonheur du vaincu.

De la façon, est trop familier et trop trivial.

V. 48. En te couronnant roi je t'aurais donné moins.

Voilà ce vers qui contredit celui d'Émilie; d'ailleurs quel royaume aurait-il donné à Cinna? Les Romains n'en recevaient point. Ce n'est qu'une inadvertance qui n'ôte rien au sentiment et à l'éloquence vraie et sans enflure dont ce morceau est rempli.

V. 63. Ai-je de bons avis, ou de mauvais soupçons?

Bons et *mauvais* n'est-il pas un peu trop antithèse? et ces antithèses en général ne sont-elles pas trop fréquentes dans les vers français et dans la plupart des langues modernes?

V. 97. Mais tu ferais pitié, même à ceux qu'elle irrite,
Si je t'abandonnais à ton peu de mérite.

Ces vers et les suivans occasionnèrent un jour une saillie singulière. Le dernier maréchal de La Feuillade, étant sur le théâtre, dit tout haut à Auguste : « Ah! tu me gâtes le *soyons amis, Cinna.* » Le vieux comédien qui jouait Auguste se déconcerta, et crut avoir mal joué. Le maréchal après la pièce lui dit : « Ce n'est pas vous qui m'avez déplu, « c'est Auguste qui dit à Cinna qu'il n'a aucun « mérite, qu'il n'est propre à rien, qu'il fait pitié,

« et qui ensuite lui dit : *soyons amis*. Si le roi m'en « disait autant, je le remercierais de son amitié. »

Il y a un grand sens et beaucoup de finesse dans cette plaisanterie. On peut pardonner à un coupable qu'on méprise, mais on ne devient pas son ami; il fallait peut-être que Cinna, très criminel, fût encore grand aux yeux d'Auguste. Cela n'empêche pas que le discours d'Auguste ne soit un des plus beaux que nous ayons dans notre langue.

V. 127. **N'attendez point de moi d'infames repentirs.**

Le *repentir* ne peut ici admettre de pluriel.

V. 130. **Je sais ce que j'ai fait, et ce qu'il vous faut faire.**

Le sens est, *ce que vous devez faire;* mais l'expression est trop équivoque, elle semble signifier ce que Cinna doit faire à Auguste.

SCÈNE II.

V. 1. **Vous ne connaissez pas encor tous les complices;**
Votre Émilie en est, seigneur, et la voici.

Les acteurs ont été obligés de retrancher Livie, qui venait faire ici le personnage d'un exempt, et qui ne disait que ces deux vers. On les fait prononcer par Émilie, mais ils lui sont peu convenables; elle ne doit pas dire à Auguste, *votre Émilie;* ce mot la condamne : si elle vient s'accuser elle-

même, il faut qu'elle débute en disant ; *Je viens mourir avec Cinna.*

V. 6. Quoi ! l'amour qu'en ton cœur j'ai fait naître aujourd'hui,
T'emporte-t-il déja jusqu'à mourir pour lui ?
Ton ame à ces transports un peu trop s'abandonne ;
Et c'est trop tôt aimer l'amant que je te donne.

Cette petite ironie est-elle bien placée dans ce moment tragique ? est-ce ainsi qu'Auguste doit parler ?

V. 19. Le ciel rompt le succès que je m'étais promis.

On ne rompt point un succès, encore moins un succès qu'on s'est promis : on rompt une union, on détruit des espérances, on fait avorter des desseins, on prévient des projets. Le ciel ne m'a pas accordé, m'ôte, me ravit le succès que je m'étais promis.

V. 33. L'une fut impudique, et l'autre parricide.

Il est ici question de Julie et d'Émilie. Ce mot *impudique* ne se dit plus guère dans le style noble, parce qu'il présente une idée qui ne l'est pas ; on n'aime point d'ailleurs à voir Auguste se rappeler cette idée humiliante et étrangère au sujet. Les gens instruits savent trop bien qu'Émilie ne fut même jamais adoptée par Auguste ; elle ne l'est que dans cette pièce.

V. 34. O ma fille ! est-ce là le prix de mes bienfaits ? —
Ceux de mon père en vous firent mêmes effets.

Il y avait dans les premières éditions :

Mon père l'eut pareil de ceux qu'il vous a faits.

On a corrigé depuis :

Ceux de mon père en vous firent mêmes effets.

Mais *firent mêmes effets* n'est recevable ni en vers ni en prose.

LIVIE.

V. 44. C'en est trop, Émilie, etc.

Les comédiens ont retranché tout le couplet de Livie, et il n'est pas à regretter. Non seulement Livie n'était pas nécessaire, mais elle se fesait de fête mal à propos, pour débiter une maxime aussi fausse qu'horrible, qu'il est permis d'assassiner pour une couronne, et qu'on est absous de tous les crimes quand on règne.

V. 50. Et, dans le sacré rang où sa faveur l'a mis,
Le passé devient juste, et l'avenir permis.

Ce vers n'a pas de sens. *L'avenir* ne peut signifier *les crimes à venir;* et, s'il le signifiait, cette idée serait abominable.

V. 61. Si j'ai séduit Cinna, j'en séduirai bien d'autres.

Il semble qu'Émilie soit toujours sûre de faire conspirer qui elle voudra, parce qu'elle se croit

belle. Doit-elle dire à Auguste qu'elle aura d'autres amans qui vengeront celui qu'elle aura perdu?

V. 72. **Que la vengeance est douce à l'esprit d'une femme!**

Ce vers paraît trop du ton de la comédie, et est d'autant plus déplacé, qu'Émilie doit être supposée avoir voulu venger son père, non pas parce qu'elle a le caractère d'une femme, mais parce qu'elle a écouté la voix de la nature.

V. 73. **Je l'attaquai par là, par là je pris son ame.**

Expression trop familière.

V. 77. **J'en suis le seul auteur, elle n'est que complice.**

Pourquoi toute cette contestation entre Cinna et Émilie est-elle un peu froide? C'est que si Auguste veut leur pardonner, il importe fort peu qui des deux soit le plus coupable; et que, s'il veut les punir, il importe encore moins qui des deux a séduit l'autre. Ces disputes, ces combats à qui mourra l'un pour l'autre, font une grande impression, quand on peut hésiter entre deux personnages, quand on ignore sur lequel des deux le coup tombera, mais non pas quand tous les deux sont condamnés et condamnables.

V. 80. **Mourez, mais en mourant ne souillez point ma gloire...**
Et la mienne se perd si vous tirez à vous
Toute celle qui suit de si généreux coups.

Tirez à vous est une expression trop peu noble.

Généreux coups ne peut se dire d'une entreprise qui n'a pas eu d'effet.

V. 84. Hé bien, prends-en ta part et me laisse la mienne.

Hé bien, prends-en ta part est du ton de la comédie.

V. 87. Tout doit être commun entre de vrais amans.

Ce vers est encore du ton de la comédie, et cette expression de *vrais amans* revient trop souvent.

SCÈNE DERNIÈRE.

V. 1. Mais enfin le ciel m'aime, et ses bienfaits nouveaux
Ont arraché Maxime à la fureur des eaux.

Maxime vient ici faire un personnage aussi inutile que Livie. Il paraît qu'il ne doit point dire à Auguste qu'on l'a fait passer pour noyé, de peur qu'on n'eût envoyé après lui, puisqu'il n'avait révélé la conspiration qu'à condition qu'on lui pardonnerait. N'eût-il pas été mieux qu'il se fût noyé en effet de douleur d'avoir joué un si lâche personnage? On ne s'intéresse qu'au sort de Cinna et d'Émilie, et la grace de Maxime ne touche personne.

V. 13. Euphorbe vous a feint que je m'étais noyé.

Feindre ne peut gouverner le datif; on ne peut dire *feindre à quelqu'un*.

V. 17. Je pensais la résoudre à cet enlèvement,
Sous l'espoir du retour pour venger son amant.

Sous l'espoir du retour... expression de comédie; *retour pour venger*, expression vicieuse.

V. 20. Sa vertu combattue a redoublé ses forces.

On dit *les forces d'un état, les forces de l'ame.* De plus, Émilie n'avait besoin ni de force ni de vertu pour mépriser Maxime.

V. 24. Si pourtant quelque grace est due à mon indice...

Indice est là pour rimer à *artifice* : le mot propre est *aveu.*

V. 25. Faites périr Euphorbe au milieu des tourmens.

C'est un sentiment lâche, cruel et inutile.

V. 39. Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.

C'est ce que dit Auguste qui est admirable; c'est là ce qui fit verser des larmes au grand Condé, larmes qui n'appartiennent qu'à de belles ames.

De toutes les tragédies de Corneille, celle-ci fit le plus grand effet à la cour, et on peut lui appliquer ces vers du vieil Horace :

C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits...
. . . .
C'est d'eux seuls qu'on attend la véritable gloire.

De plus, on était alors dans un temps où les esprits, animés par les factions qui avaient agité

le règne de Louis XIII, ou plutôt du cardinal de Richelieu, étaient plus propres à recevoir les sentimens qui règnent dans cette pièce. Les premiers spectateurs furent ceux qui combattirent à la Marfée, et qui firent la guerre de la Fronde. Il y a d'ailleurs dans cette pièce un vrai continuel, un développement de la constitution de l'empire romain qui plaît extrêmement aux hommes d'état; et alors chacun voulait l'être.

J'observerai ici que dans toutes les tragédies grecques, faites pour un peuple si amoureux de sa liberté, on ne trouve pas un trait qui regarde cette liberté, et que Corneille, né Français, en est rempli.

V. 49. Aime Cinna, ma fille, en cet illustre rang;
Préfère-s-en la pourpre à celle de mon sang.

La pourpre d'un rang est intolérable : cette pourpre, comparée au sang parce qu'il est rouge, est puérile.

V. 61. J'ose avec vanité me donner cet éclat,
Puisqu'il change mon cœur, qu'il veut changer l'état,

n'est pas français.

V. 79. Si tu l'aimes encor, ce sera ton supplice. —
Je n'en murmure point, il a trop de justice.

Un supplice est injuste; on l'ordonne avec justice; celui qui punit a de la justice; mais le supplice

n'en a point, parce qu'un supplice ne peut être personnifié.

V. 91. . . . . Une céleste flamme
D'un rayon prophétique illumine mon ame.

Un rayon prophétique ne semble pas convenir à Livie. La juste espérance que la clémence d'Auguste préviendra désormais toute conspiration vaut bien mieux qu'un rayon prophétique.

On retranche aux représentations ce dernier couplet de Livie comme les autres, par la raison que tout acteur qui n'est pas nécessaire gâte les plus grandes beautés.

EXAMEN DE CINNA,

IMPRIMÉ PAR CORNEILLE A LA SUITE DE SA TRAGÉDIE.

« Ce poëme a tant d'illustres suffrages qui lui « donnent le premier rang parmi les miens, que « je me ferais trop d'importans ennemis si j'en « disais du mal. Je ne le suis pas assez de moi- « même pour chercher des défauts où ils n'en ont « pas voulu voir, etc. »

Quoique j'aie osé y trouver des défauts, j'oserais dire ici à Corneille: Je souscris à l'avis de ceux qui mettent cette pièce au dessus de tous vos autres ouvrages; je suis frappé de la noblesse, des sentimens vrais, de la force, de l'éloquence, des grands traits de cette tragédie. Il y a peu de cette emphase et de cette enflure qui n'est qu'une grandeur fausse. Le récit que fait Cinna au premier acte, la délibération d'Auguste, plusieurs traits d'Émilie, et enfin la dernière scène, sont des beautés de tous les temps, et des beautés supérieures. Quand je vous compare surtout aux contemporains qui osaient alors produire leurs ouvrages à côté des vôtres, je lève les épaules, et je vous admire comme un être à part. Qui étaient ces hommes

qui voulaient courir la même carrière que vous? Tristan, La Case, Grenaille, Rosiers, Boyer, Colletet, Gaulmin, Gillet, Provais, La Menardière, Magnon, Picou, de Brosse. J'en nommerais cinquante, dont pas un n'est connu, ou dont les noms ne se prononcent qu'en riant. C'est au milieu de cette foule que vous vous éleviez au delà des bornes connues de l'art. Vous deviez avoir autant d'ennemis qu'il y avait de mauvais écrivains; et tous les bons esprits devaient être vos admirateurs. Si j'ai trouvé des taches dans *Cinna*, ces défauts mêmes auraient été de très grandes beautés dans les écrits de vos pitoyables adversaires; je n'ai remarqué ces défauts que pour la perfection d'un art dont je vous regarde comme le créateur. Je ne peux ni ajouter ni ôter rien à votre gloire: mon seul but est de faire des remarques utiles aux étrangers qui apprennent votre langue, aux jeunes auteurs qui veulent vous imiter, aux lecteurs qui veulent s'instruire.

(Fin de l'examen.) « C'est l'incommodité des « pièces embarrassées, qu'en termes de l'art on « nomme *implexes*, par un mot emprunté du latin, « telles que sont *Rodogune* et *Héraclius*. Elle ne se « rencontre pas dans les simples; mais, comme « celles-là ont sans doute besoin de plus d'esprit « pour les imaginer et de plus d'art pour les con« duire, celles-ci, n'ayant pas le même secours du

« côté du sujet, demandent plus de force de vers, « de raisonnement et de sentimens pour les sou- « tenir. »

On peut conclure de ces derniers mots, que les pièces simples ont beaucoup plus d'art et de beauté que les pièces implexes. Rien n'est plus simple que l'*Œdipe* et l'*Électre* de Sophocle, et ce sont, avec leurs défauts, les deux plus belles pièces de l'antiquité. *Cinna* et *Athalie*, parmi les modernes, sont, je crois, fort au dessus d'*Électre* et d'*Œdipe*. Il en est de même dans l'épique: qu'y a-t-il de plus simple que le quatrième livre de Virgile? Nos romans, au contraire, sont chargés d'incidens et d'intrigues.

FIN DU PREMIER VOLUME DES COMMENTAIRES.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

FIN DE LA TABLE.

IMPRIMERIE DE RIGNOUX,
rue des Francs-Bourgeois S.-Michel, n° 8.





